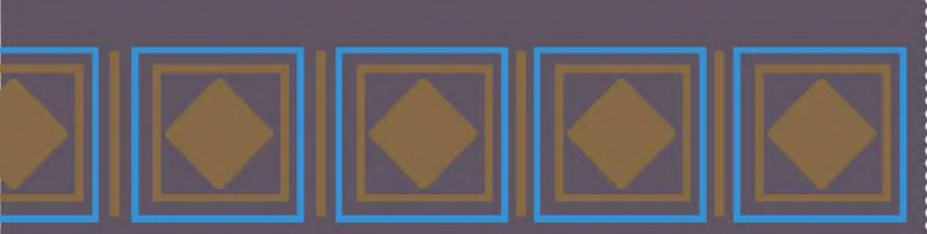








العدد ٢٢

يناير – فبراير – مارس

١٩٨٨

الثمن ١٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية للكتاب



الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد الثانى والعشرون

يناير – فبراير – مارس – ١٩٨٨

فهرس

العدد ٢٢ : يناير - فبراير - مارس ١٩٨٨

صفحة

● الرسوم التوضيحية للفنان :
محمد قطب

★ صور الغلاف للفنان :
انتصار عبد الفتاح

هذا العدد

يتضمن هذا العدد دراسات متنوعة عن التراث الشعبي والمأثورات الشعبية المصرية والعربية مع دراسات ميدانية عن أنماط من الابداع الشعبي المصري ·· وكذلك دراسات ومقالات عن مجالات استلهام هذا الابداع الشعبي في أعمال فنية معاصرة ·

ويستهل هذا العدد بدراسة رصينة للأستاذ فاروق خورشيد عن « ارم ذات العماد » ، تلك المدينة التي سار ذكرها على مر الأحقاب وأخذت مكانة خاصة في التراث العربي والاسلامي ·

فيوضح الأستاذ فاروق خورشيد واقع تلك المدينة في التراث الشعبي العربي بأصولها التاريخية والعقائدية ·· تلك المدينة التي جمعت في التصور العربي بين الحلم والحقيقة · والتي بناها شداد بن عاد على مثال خاص « لم يخلق مثلها في البلاد » ·· فلما بناها شداد أراد أن يسكنها وسار اليها فبلغ منها موضعا ، عندئذ أرسل الله عليه وعلى من معه صيحة من السماء أهلكتهم جميعا فلم يبق منهم أحد ·

هكذا تتواتر القصص القديمة في خطوطها العريضة عن هذه المدينة النادرة ·· هذه المدينة النموذج والمثال والتي تحدث عنها القرآن الكريم وورد وصفها وذكرها عند عدد من المؤرخين العرب المسلمين وغيرهم ، منهم من هو مصدق بوجودها ومنهم من هو غير متيقن أو متشكك ·

ويحلل الأستاذ فاروق خورشيد بدقته المعتادة وبعلمه الموسوعي مجالات التصور العلمي والتأريخي لهذه المدينة الحلم الذي تمثله « ارم ذات العماد » · فينقب في كتب التراث واعيا بما في المأثورات الشعبية من مقولات فكرية فيقدم بدراسته اضافة فكرية أخرى لما يحتويه المأثور الشعبي من مقولات تناقلت عبر حقب الزمان عن هذه المدينة النموذج

ومع هذه الدراسة المهمة للأستاذ فاروق خورشيد · تأتي دراسة مهمة أخرى للأستاذ **عبد التواب يوسف** أحد المتخصصين القلائل في ثقافة الطفل عن « **الأطفال والأدب الشعبي** » فيثير برؤيته الواعية قضية مهمة حول جدوى الحكايات الشعبية بالنسبة للأطفال · وهل يتقبل الأطفال هذه الحكايات لأن الكبار يفرضونها عليهم أم أن الحكايات الشعبية تشكل ضرورة لازمة للأطفال ، وأن تقبلهم لها يؤكد رغبتهم الشديدة فيها ؟

ويقدم الأستاذ عبد التواب يوسف وجهات النظر المتنوعة والمختلفة حول هذه القضية ويناقش آراء بعض المتخصصين في هذا المجال المهم من مجالات نقل المعرفة الى الأطفال ، تاركا في النهاية الباب مفتوحا أمام الدارسين والباحثين لكي يدلوا بدلوهم فيما أسماه بقضية

الطفولة والقصص الشعبى وليسهموا فى بحث الموضوع من كافة جوانبه ٠

والمجلة اذ تطرح هذه القضية للنقاش العلمى ترحب بنشر ما قد يصلها من دراسات حول هذا الموضوع المهم من موضوعات الأدب الشعبى وثقافة الطفل ٠

ومع فنون الغناء فى الصعيد ومجالات أدائها فى لياليه الملاح يقدم الأستاذ توفيق حنا جموعة من النصوص الغنائية الشعبية التى جمعها ابان عمله ناظرا لبعض المدارس فى محافظتى سوهاج وقنا تحت عنوان « **ليالى الصعيد الملاح** » والحقيقة أن **الأستاذ توفيق حنا** يعد نموذجا فريدا لعاشقى المأثورات الشعبية عامة ، والأدب الشعبى خاصة ، فقد توافر منذ فترة مبكرة من حياته على جمع كثير من الحكايات والمواويل والأغانى والأمثال وغير ذلك من مواد فولكلورية ٠

● ● ●

وتحتل قضية استلهام الفولكلور جانبا كبيرا من اهتمام علماء الفولكلور والمبدعين على السواء ، ذلك أن استلهام المأثور الشعبى وتوظيفه فى أعمال فنية ، قديم قدم الفن ذاته ، وعلى ذلك يكتسب الرصد الذى يقدمه **الأستاذ الدكتور احمد عتمان للمصادر الأسطورية والملحمية التى استمد منها شعراء التراجيديا الاغريقيون موضوعات مسرحياتهم** أهمية كبيرة ، ليس بسبيل تأكيد هذه المقولة فحسب ، وانما لتأكيد مجموعة من الحقائق والمعلومات يمكن للقارىء الحصيف أن يستنتجها بنفسه ، بعد امعان النظر فى القوائم الثلاث التى تعتمدها الدراسة لبنائها العام ٠

ففى القائمة الأولى يضع **الدكتور / أحمد عتمان** المصدر الأسطورى أو الملحمى ، وأمامه المسرحيات التى استقاها **أيسخولوس** من هذا المصدر ، وفى القائمة الثانية يفعل الشىء نفسه مع **سوفوكليس** ، أما القائمة الثالثة والأخيرة فيفردها ليوربيديس ، مقدما لكل قائمة بمقدمة وجيزة ضمنها بعض المعلومات والآراء والمقارنات عن الشعراء الثلاثة العظام الذين جاوزوا المحلية الاغريقية الى العالمية الانسانية ، والدراسة بهذا البناء اللاتقليدى ذات دلالات وفيرة معبرة عن سخاء الأساطير والملاحم وغناها الفنى ٠

وتأتى دراسة الأستاذ / عادل ندا حول « مفهوم الصبر فى المأثورات الشعبية » التى ينطلق فيها من أن مجتمعنا المصرى على امتداد تاريخه الطويل ، وموقعه المتفرد قد استخلص من خلال تجاربه ومعتقداته مجموعة من القيم ، لعل من أبرزها (قيمة **الصبر**) لتسهم فى الكشف عن جانب مهم من جوانب الثقافة الشعبية ، وانعكاس ذلك على الانسان المصرى وسلوكه وتحديد رؤيته لواقعه وعلاقاته الانسانية المتعددة ٠ وفكرة الصبر وان استمدت بعض أصولها من أساس اعتقادى ، الا أنها أيضا تمتح من خبرات طويلة ضاربة فى جذور التاريخ ، فقد ساعدت طبيعة المصريين الزراعية، وايمانهم الاعتقادى بالبعث والخلود منذ الأزل على انتشار مفهوم الصبر ، ومع ذلك فان قيمة الصبر لا تمثل قيمة سلبية ، بل هى قيمة ايجابية فعالة لمواجهة عوائق الحياة وشدائدها، علاوة على ما تمثله – فى أحد جوانبها – كعامل من عوامل الضبط والاستقرار الاجتماعى ، وقد حرص الباحث على أن يدعم دراسته بكثير من النصوص التى تدلل على ذلك سواء من الأمثال الشعبية أو القصص الشعبى أو المواويل الشعبية كما أنه لا يغفل جانب التسميات فى هذه القضية وربطها بالظروف الموضوعية المحيطة فى فترة من الفترات فى بعض القرى المصرية ليخلص الى أن الأسماء الموقفية ما هى الا نتيجة للظروف الحياتية الموجعة ، أو الظروف الاجتماعية أو السياسية أو القومية التى يمر بها المجتمع ويتفاعل معها أفراده ٠

يتلو ذلك ترجمة للفصل الثانى من كتاب فلاديمير بروب « مورفولوجيا الحكاية » أعدها الأستاذ عبد الحميد حواس والأستاذة سهير فهمى ٠ ويتناول هذا الفصل « المنهج والمادة »٠

وقد قدم الأستاذ عبد الحميد حواس لهذا الفصل بمقدمة علمية شارحة لموضوع الدراسة٠ كما قام المترجمان باثراء الدراسة بمجموعة من الهوامش ذات الأهمية الكبيرة فى توضيح ما رأيا ضرورةتوضيحه للقارىء العربى ، والذى يعد اضافة علمية لمادة الكتاب ٠

بالاضافة الى هذه الدراسات تواصل المجلة نشر بعض الدراسات التى أعدها المرحوم الأستاذ أحمد رشدى صالح عن الفولكلور المصرى والتى لم يسبق نشرها . فيتضمن هدا العدد دراسة له عن « **التجميل والتزيين والأزياء الشعبية** » موضحا مواصفات الجمال الشعبى وخصائص الحسن كما يحددها المأثور الشعبى . كما يحدد الأستاذ رشدى صالح مسميات أدوات ومواد الزينة المستخدمة ، وكذلك أسماء ودلالات بعض قطع الأزياء الشعبية ، سواء ما اختص منها بالنساء أم اقتصر على الرجال غير مغفل فى الوقت نفسه تأثيرات المراحل التاريخية المختلفة والبيئات الجغرافية المتنوعة ، وواقع الحياة الاجتماعية ، فى اطار من العادات والتقاليد التى تحكم أنماط السلوك فى الحياة اليومية الى غير ذلك من مكونات الذوق الشعبى مقدما فى الوقت نفسه نماذج من الأغانى الشعبية التى تتغنى بالحسن والجمال موضحا دلالات الحسن والجمال فى التصور الشعبى .

ومع هذه الدراسة الرائدة ، تأتى دراسة قيمة أخرى **للأستاذ محمود النبوى الشال** ، الوكيل الأسبق لوزارة التربية والتعليم لتوضح « **العناصر الأساسية فى بنية الفنون الشعبية التشكيلية** » . فيقدم الأستاذ محمود الشال بوعيه الثاقب لمكونات الفنون الشعبيةالتشكيلية القيم الجمالية التى تميز أنماطها . كما تهدف دراسة الأستاذ محمود الشال الى تحليل عناصر الفنون التشكيلية الشعبية بغية التعرف على طبيعة هذه الفنون بما يزيد من ادراكنا لها وتذوقنا اياها واحساسنا بها .

كما تأتى دراسة **الأستاذ الدكتور الفنان اسماعيل طه نجم** عميد كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية عن « **التيمة الشعبية فى بينالى الاسكندرية** » لتوضح اهتمام الفنان التشكيلى بعناصر من تراثه الشعبى والكشف عن القيم الجمالية بها وتوظيفها فى أعمال فنية محدثة تتسم بالسمة العالمية للفنون المعاصرة .

ويتناول الاستاذ الدكتور اسماعيل طه نجم بأسلوبه الشاعرى ، وبحس الفنان المصور أعمال بعض الفنانين الذين اهتموا فى أعمالهم الفنية المعروضة ضمن بينالى الاسكندرية السادس عشر أكتوبر ١٩٨٧ - يناير ١٩٨٨ بالتيمة الشعبية .

وقد تضمن المقال عرضا تحليليا للتيمة الشعبية التى وظفها عدد من الفنانين المشاركين فى بينالى هذا العام أو تلك التى تستلهمالطابع الشعبى فى الأعمال الابداعية الحديثة ليؤكد برؤيته الفنية الدقيقة أن الجذور هى التى تمد الأشجار دوما بالغذاء .

وعن الأزياء والتطريز فى الأردن تقدم المجلة دراسة تحليلية عن الوحدات الزخرفية المطرزة على الأزياء الشعبية فى الأردن أعدها **الأستاذ خالد الحمزة** الأستاذ بجامعة اليرموك بالأردن.

كما تتضمن الدراسة رسوما وصورا فوتوغرافية توضح أشكال هذه الأزياء ووحداتها الزخرفية تعرفنا بجماليات الوحدات الزخرفية التى تميز هذه الأزياء .

يلى ذلك دراسة الأستاذ انتصار عبد الفتاح عن « الدربكة » كآلة ايقاع موسيقية شعبية لها امكانياتها الهائلة ، وهو لهذا يتعرض لأنواع هذه الآلة وطرق صناعتها ، وأنواع الجلود المستخدمة فيها ، وكيفية الأداء عليها ،ودورها فى الموسيقى الشعبية والتقليدية ، كما يتعرض كذلك لتجربه المؤلف الموسيقى الألمانى « فينك» والذى حاول فيها أن يصيغ كل ما عرفه عن آلة الدربكة - التى أعجب بها اعجابا شديدا - فى متتالية من ثلاث حركات ، يوضحها الباحث فى هذه الدراسة ويأخذ عليها - رغم دقتها - انها لم تفجر كل امكانيات هذه الآلة المرتبطة بالحركة دائما ، والقائمة على عنصر الارتجال ، وهنا يخلص الباحث الى تجاربه الذاتية مع الآلات الموسيقية الشعبية من خلال أعماله الدرامية كتجربة مسرح العربة الشعبية ، وتجربة المسرح الصوتى التى استخدم فيها ، الى جوار «الدربكة» أدوات الحرفيين والأدوات المستخدمة فى الحياة اليومية ، فى محاولة لايجاد معادل صوتى مرئى للدربكة والأدوات المستخدمة معها ،

وتوظيف هذا كله توظيفا دراميا ٠ كما سجل الأستاذ انتصار عبد الفتاح بالصورة الفوتوغرافية أسلوب وطريقة العزف على هذه الآلة الايقاعية الشعبية ٠

وحول الاعتقاد فى الحسد والممارسات الشعبية المرتبطة به يقدم الأستاذ / **محمد عبد السلام ابراهيم بحثه حول (الحسد والرقية فى المعتقد** الشعبى) ذلك الاعتقاد الذى يشكل جزءا مهما من سمات الوجدان الشعبى ، ويقوم أساسا لكثير من المأثورات والممارسات الشعبية التى توجه سلوك الانسان المصرى ٠

واذا كان الحسد صفة يتصف بها بعض الناس فى المعتقد الشعبى ، فانه يوجد بالمثل من يشتهرون بالقدرة على القيام بـ (الرقوة) وهى العلاج الناجع - طبقا لما يراه التصور الشعبى - لدرء الحسد ٠ وقد عرفت الرقوة منذ أزمان بعيدة ، اذ استخدمتها ايزيس لتعيد الحياة الى طفلها (حورس) بعد أن لدغته عقرب كما عرفها العرب القدماء باسم (الأخذة) واستخدمها الرسول (ص) فى مواقف كثيرة وفى النهاية يقدم الباحث لثراء الدراسة عددا من نصوص الرقوة المستخدمة خلال هذه الطقوس لدرء الحسد ، واتقاء الشرور الناجمة عنه ٠

يلى ذلك مقال الأستاذ يسرى عبد الغنى عن « سيرة عنترة العبسى بين الواقع والأدب الشعبى» موضحا جوانب هذه الشخصية التاريخية والملحمية التى لعبت دورا مهما وأساسيا فى الثقافة العربية تراثا ومأثورا ، حتى أصبح لها وجودها التاريخى والشعبى فى الوقت نفسه ٠

اضافة لما سبق ، يقدم فى مكتبة الفنون الشعبية الأستاذ عبد العزيز رفعت عرضا لكتاب (الوقوع فى دائرة السحر - ألف ليلة وليلة فى نظرية الأدب الانجليزى ١٧٠٤ : ١٩١٠ م) للدكتور محسن جاسم الموسوى ، حيث تعرض الدراسة للأبحاث التى تمت حول ألف ليلة وليلة أو (الليالى العربية) فى تاريخ الأدب الانجليزى ، ومدى تأثير نصوص ترجمات الليالى فى الدراسات النقدية والروائية على مدى يزيد عن قرنين من الزمان ٠ وقد أبرز الأستاذ عبد العزيز رفعت الاغفال المتعمد لأثر ألف ليلة وليلة على الأدب الانجليزى فى هذه الحقبة الطويلة ، واقتصار النقاد ومؤرخى الأدب على الاشارة الى أثر الاغريق والرومان فى النهضة ، واستمرارهم فى اجترار هذه المقولة البالية !

هذا وتتضمن جولة الفنون الشعبية فى هذا العدد فضلا عن المعارض والندوات التى أقيمت فى مصر ، تغطيه لبعض المواكب الاحتفالية الشعبية ، حيث يقدم لنا الأستاذ سمير جابر وصفا تفصيليا لمظاهر الاحتفال بالمولد النبوى الشريف ، والمهرجانات الاحتفالية التى تصاحبه فى مدينة ملوى بمحافظة المنيا ، وقد تابع الباحث هذا الاحتفال على مدى ثلاثة أعوام منذ عام ١٩٨٥ حتى الآن ٠

كما تقدم الفنانة سوسن عامر من خلال الجولة أيضا عرضا موجزا لرحلة استطلاعية الى واحة سيوة ، حيث تصف لنا أفراح سيوة وبعض المظاهر الاحتفالية الأخرى المتعلقه بدورة الحياة ، كما اضافت من خلال هذا العرض بعض المعلومات المهمة حول الأزياء والحلى الشعبية فى تلك الواحة الشهيرة ٠

وفى الجولة أيضا يقدم لنا **الأستاذ ابراهيم حلمى وصفا لمعرض الفنان الحاج رمضان سويلم كما يقدم تقريرا حول معرضه الذى أقيم بمعهد** جوته الألمانى بالقاهرة ٠

وعن معرض الصور الفوتوغرافية للفنان فتحى حسين حول النوبة القديمة الذى افتتح مساء الخميس ١٩ نوفمبر ١٩٨٧ بقاعة الفنان محمد ناجى بقصر ثقافة الأنفوشى بالاسكندرية قدم الأستاذ جودت عبد الحميد يوسف وهو أحد الذين ساهموا فى تحرير المجلة منذ الأعداد الأولى لها عام ١٩٦٥ ، تعريفا عن موضوع هذا المعرض واشارة لبعض الدراسات التى قامت حول النوبة قديما وحديثا ٠

إرم ذات العماد

فاروق خورشيد

لم تكف البشرية عن أحلامهــا منذ بداية الوعى بذاتها وحتى اليوم ، وما كل ما أحرزته من تقدم فى مضمار الحضــارة والمدنية ، ودنيــا المعرفة والعلم والصياغة الا المحصلة الفعلية والعملية لأقلامها التى لم تنقطع أبدا ، ولن تنقطع أيضــا حتى تكف البشرية عن الوجود فوق الأرض • وقبل أن تتجسد هذه الأحلام فى عطاءات الفن المختلفة ، ظهرت كأمان وأحلام يقظة، فى الحكايات البدائية الأولى ، وفى أسجاع الكهان ، وفى أخبار الحالمين الكبــار الذين خرج من أصلابهم المبدعون والفنانون الذين حولوا كل هذه المواد (الخام) البدائية الى رؤى فنية فى الرسم والنحت وفى الموسيقى والرقص ، وفى الفنون القوليــة شــعرية كانت أم درامية ، روائية كانت أم قصصية أم مسرحيــة ـ فمــا الفن فى حقيقته الا التعبير عن عــالم الوجــدان للبشرية التى تعبره فى بحثها اليومى عن البقــاء وخبز اليوم ، ويأتى الفن ليرســم هــذا الــواقع المدفون ويجسده لترى البشرية وجدانهــا الحقيقى ، بكل ما فيه من مخاوف وأوهام ، وبكل ما فيه من أمانى وأحــلام ـ ويقهر الفن الواقع اليومى الصلب، لينفذ الانسان من نشوته الجافة الى حقيقة عالمه الداخلى الذى هو المحرك الحقيقى والرئيسى فى سعيه نحو الأفضــل والأحسن ، وفى أندفاعه الدائم وراء الشوق والمغامرة لتحقيق هذه الرؤى التى تملأ وجدانه سواء فهمه أم لم يفهمه وســواء أدركه أم لم يدركه بعقله الواعى المسيطر على ســلوك يومه ، وصراعــات لحظاته الآنية المؤقته المعاشة •

وتظل الحقيقة قائمة ، حقيقة ان أحلام الانسان صنعته ، وأنها خرجت الى حيز وجوده تمثله فى الفن حين أدرك حقيقة عالمها وطبيعتها ، وخرجت الى حيز التجربة والمحاولة العملية ، حين اختلطت فى ذهنه الرؤى ، واضطرب بين الحلم والحقيقة ، فحاول أن يجعل من أحلامه حقيقة واقعة ، وحين قفز عباس بن فرناس بأجنحته الريش من فوق قمة الجبل كان يجسد هذه المحاولة فى المزج بين دنيا العلم ودنيا الحقيقة ، هذا المزج الفطرى البدائى ، ولكن حين جسد كاتب سيف بن ذى يزن الحلم فى صورة الجن الطائر ، أو جسد كاتب ألف ليلة وليلة الحلم فى صورة البساط السحرى أو الحصان المسحور ، كان التجسيد هنا تجسيدا فنيا استغل الحلم فى الكشف عن دنيا أحلام الانسان وأشواقه وأماله البعيدة فى التخلص من قيد المكان ، وقيد الزمان على السواء ٠٠ وقد سارت الوسيلتان جنبا الى جنب فى الكشف عن تمردات الانسان وأشواقه الى عالم الفعل والصناعة واستطاع البحث العلمى أن يخرج الحقائق من وسط الأحلام ، وأن يشيد الحلم التجريبى ، والمعرفة الثابتة التى حققت هذه الأشواق واحدة تلو الأخرى تحقيقا يقوم على دنيا الواقع الذى ازدادت معرفة الانسان به ، وعلى تطويع دنيا الواقع هذه وكل ما فيها من حقائق جزئية لاخراج أحلام الانسان وأشواقه الى عالم الفعل والصناعة والحقيقة ولكن البشرية انتظرت طويلا هذا التحرك البطىء من عالم السحر ودنياه المختلطة المشوشة الى عالم العلم وحقائقه العملية والمتطورة فى آن واحد ٠٠ وفى خلال هذا الانتظار لم ينتظر الحالمون ، بل ظلوا دائما يشرخون جدار الواقع الصلب أما بقفزاتهم الحالمة من دنيا الحلم الى دنيا الواقع كما فعل عباس بن فرناس ، أو بابداعهم الفنى الذى يزيح الستار عن عالم الحلم من خلال الفن وأدواته المتعددة كما فعل كتاب الأدب الشعبى ، وكتاب الروايات والملاحم والسير ٠٠ ونحن نستطيع ان نقول ان التعبير الفنى عن الأحلام الانسانية من خلال ترجماتها الروائية والشعرية تعنى مرحلة متقدمة فى السلوك البشرى ، وتعنى تطورا مهما فى ردود الفعل الانسانى أمام الحلم ٠٠ بينما نستطيع أن نقول أيضا ان الخلط المادى ما بين الحلم والحقيقة يمثل المرحلة البدائية ، والفطرية فى السلوك الانسانى الممزق بين عالمى الحلم والواقع ٠٠ وترجمة المخاوف وترجمة الأحلام الى واقع ممارس فعلى تشوبه السذاجة والفطرية ، وهو نفسه الذى مكن للكهنة ان يحكموا على رقاب البشرية لفترة طويلة ، وهو نفسه الذى ساعد على تجسيد معنى الاله فى التماثيل والأصنام ، وهو نفسه الذى يكمن خلف أعمال السحر والشعوذة التى عرفتها الانسانية فى فجر وجودها على الأرض ٠٠ ومن هذا المنطلق كانت ترجمة المعانى الى مجسدات حقيقية ملموسة حتى يستطيع الانسان أن يتعامل مع هذه المعانى تعاملا مباشرا بعيدا عن التجريد الذى لم تكن قدراته الذهنية أو الوجدانية قادرة عليه فى هذه الحقبة البعيدة من تاريخ البشرية ٠٠ وتحكى لنا كتب التاريخ القديمة وكتب الأدب المليئة بالموروثات الشعبية ان (أول ما بنى على وجه الأرض « الصرح » ويسمى « الجدل » بناه النمروذ الأكبر من كوش بن حام بن نوح) ٠ ويصفه لنويرى صاحب « نهاية الأرب » الذى نقلنا عنه هذه العبارة بقوله : (وكان طوله فى الهواء خمسة آلاف ذراع ، وعرضه ثلاثة آلاف ذراع ، وكان مبناه بالحجارة والرصاص ، والكلس والشمع واللبان ، بناه لينجيه وقومه من بأس الله عز وجل) ٠٠ الخوف هنا خرج من حيز الوهم الى حيز الفعل ، فبنى النمروذ هذا الصرح ليختبىء فيه من الاله الذى يخشاه ويخاف بطشه وجبروته ٠٠ الا أن الثعلبى صاحب « العرائس » يرى لبناء هذا (الصرح) القديم سببا آخر ، أكثر دخولا فى باب اختلاط الوهم بالحقيقة ، والحلم المخيف بالواقع الممارس ، اذ يقول (ثم ان النمروذ الجبار لما حاجه ابراهيم عليه السلام فى ربه قال ان كان ما يقول ابراهيم حقا فلا انتهى حتى أعلم من فى السماء ٠٠ فبنى صرحا عظيما عاليا ببابل ورام منه الصعود الى السماء لينظر الى اله ابراهيم فيما يزعم ٠٠)٠ ثم يمضى ليحكى لنا كيف صعد الى أعلى الصرح فى تابوت مربوط بأرجل النسور واللحم معلق على عصا فوق التابوت وأخذ قوسه وأطلق النسور لتصعد الى السماء ليبحث عن اله ابراهيم ، أو ليحارب هذا الاله بقوسه ونشابه ٠٠ أيا كان الأمر فهنا صورة لمحاولة تجسيد المعنى وتحويله الى حقيقة بهذه

السذاجة الفطرية فى التفكير والتنفيذ معا ·· فهذا الملك يبنى هذه القلعة ليختبىء فيها من غضب الله ، وكأن هذا الغضب من الممكن ان تحول دونه الجدران والحصون ، أو هو يبنى هذا الصرح العالى ليصل الى السماء حيث يوجد اله ابراهيم وليحاربه ·· وكان تصوره ان الاله فى السماء يقتضى منه ان يذهب اليه هناك ليحاربه ·· وقصة النمروذ وحرصه تمثل بوضوح هذا التجسيد للمخاوف والأحلام من عالم الرؤى والخيال الى عالم الواقع المحدود وبكل الامكانات المتاحة للانسان ·· الا أن كتب الأدب والتاريخ ، والتى تختلط فيها الأخبار الصحيحة بالرؤى الشعبية تحمل قصة أخرى أعمق دلالة على هذا التجسيد الانسانى فى محاولات الانسان العاجزة لتحقيق أحلامه تحقيقا واقعيا ملموسا ·· وهذه القصة هى حكاية « ارم ذات العماد » ·· أو مدينة الأحلام القديمة التى بناها شداد بن عاد ليحقق لنفسه ولقومه الجنة الموعودة للصالحين والمؤمنين فى الآخرة ، فيقدم شداد على بنائها على الأرض ليدخلها هو وقومه ، ربما تحديا لارادة الاله الذى وعد بها الناس فى الآخرة فبناها هو ـ شداد ـ فى الدنيا ـ وربما تحقيقا للحلم الذى راود الانسان فى الراحة من العناء والمتعة بكل ما على الأرض من خيرات ، والذى وعد به الأخيار بعد الموت والحساب ، فجاء شداد ليحاول ان يحققه على الأرض وقبل الموت ودون حساب ·· ويحكى النويرى فى نهاية الأرب حكاية هذه المدينة باختصار فى الجزء الأول من كتابه فيقول : (وهى التى ذكرها الله عز وجل فى كتابه العزيز : فقال تعالى : « ألم تر كيف فعل ربك بعاد ارم ذات العماد التى لم يخلق مثلها فى البلاد » ·· وكان سبب عمارتها ان شداد بن عاد بن ارم لما سمع وصف الجنة سولت له نفسه أن يبنى مثلها ، فبنى مدينة بين حضرموت وصنعاء ، طولها اثنا عشر فرسخا ، وعرضها مثل ذلك ، وأحاط بها سورا ارتفاعه خمسمائة ذراع ، غشاه بصفائح الفضة المموهة بالذهب فلا يدركه البصر اذا أشرقت عليه الشمس ، وبنى داخلها مائة ألف قصر (بعدد رؤساء أهل مملكته) من الذهب والفضة وكذلك جذع سقوفها وأعمدتها ، وأجرى فى وسطها نهرا صفح أرضه بالذهب وجعل على حافتيه أنواع الجواهر واليواقيت بدلا من الحصاء والقى فيه المسك والعنبر بدلا من الحمأة ، وفرع منه جداول الى تلك القصور والمنازل ، وعرش على شطوطها من الأشجار ما كان لزهرة عرف طيب ورائحة ذكية ·· زعموا انه أقام فى بنائها ثلثمائة سنة ، فلما تم بناؤها ، زاد فى طغيانه وخرج من حضرموت اليها ليسكنها ، فلما أشرف عليها جاءته صيحة من السماء فأهلكته هو وجنوده) ··

والنويرى يعود الى حكاية هذه المدينة بالتفصيل فى الجزء الثالث عشر من كتابه ، فيفيض فى وصف المدينة ، وفى وصف مراحل بنائها ، وكيفية هذا البناء ، وجلب كل هذه الدرر والجواهر من كل أركان الأرض التى يملكها شداد بن عاد ··

ونحن هنا أمام ملك اتسع ملكه ، وقهر كل أعدائه ، وملك أمور الناس وأمور حياتهم ، فأزدهى وطغى وتجبر ، ولم يعد يطيق ان يذكره أحد بانه انسان يفنى كما يفنى الناس ، وانه انسان محدود القدرة مثل غيره من الناس ·· فيتحدى فناءه ومحدوديته ، بالمزيد من الطغيان والظلم والجبروت على شعبه وأمته ، ثم يحاول أن يثبت لنفسه وللآخرين أنه لا يبالى بقدرة الله ، ولا يعترف بوجود قوة غير قوته ، أو قدرة غير قدرته ·· ويأخذ التحدى أشكالا متعددة فمن بناء صرح لا تصل اليه قدرة الله فى زعمه ، الى الصعود الى السماء لمحاربة الله فى وهمه الى مثل هذه المدينة التى تريد أن تساوى بين قدرة شداد وقدرة الله أمام نفسه وأمام رعيته ·· ويقول الثعلبى فى العرائس موضحا هذا المعنى : (وبنى شداد تملك وحده ، ولم ينازعه أحد ، وكانت له الدنيا كلها ، وكان مولعا بقراءة الكتب القديمة ، وكان كلما مر فيها على ذكر الجنة دعته نفسه أن يجعل تلك الصنعة لنفسه فى الدنيا عتوا على الله تعالى وكفرا ، فلما وقر ذلك فى نفسه أمر بصنعة تلك المدينة التى هى ارم ذات العماد ··) ·· ويضيف الثعلبى هنا حلم الانسانية القديم بالجنة ، ذلك الحلم الذى جاء فى الكتب القديمة ، ليصف الجنة ، ويحدد صفاتها ، تلك الجنة التى يوعد بها المؤمنون من عباد الله فى كل دين وكل عقيدة ، اذ هى البديل

لعناء الدنيا ، وما فيها من آلام وحرمان وجهد لا ينتهى .. كما يؤكد الثعلبى على ان نفس شداد لم تنازعه الى تحقيق هذا الحلم الا بعد ان دانت له الدنيا وانفرد بملكها وحده ، لا ينازعه فيها أحد .. واذا استطاع ان يقهر كل عقبة أمامه ، وان يتحدى كل ملك على الأرض فيهزمه ، وكل ثروة على الأرض فيحصل عليها ، لم تقف نفسه الطموحة به عند هذا الحد ، بل اندفعت فى طموحها ، وطغيانها وتجبرها ، لتتحدى هذه القوة التى يحس بوجودها ولا يستطيع أن ينازعها نفوذها فى أعماق الناس ، وطاعة الناس لها ، وخوفهم منها ، وطمعهم فى رضائها بأفعال الدنيا ، للحصول على ثواب الآخرة وما ثواب الآخرة الا هذه الجنة الموعودة .. واذا كان شداد قد حقق حلم الملوك قبله بامتلاك الأرض وما عليها ، والانفراد بحكمها ، فهو يندفع ليحقق طموح الطغاة من قبله ، بأن يكون ملك الأرض والسماء ، فالاحساس بالقدرة ، والاحساس بالتحكم فى سائر الناس كلهم يؤدى بصاحبه الى مثل هذا الطموح الغبى والأعوج ، ومن هنا كانت هذه المحاولة (عتوا على الله تعالى وكفرا) ..ومن هنا يأتى العقاب الحاسم .. ثلثمائة عام يقضيها رجال شداد (مائة قهرمان مع كل قهرمان ألف من الأعوان) .. وكل ما فى الدنيا من أشجار وزبرجد وياقوت ولؤلؤ وذهب وفضة ، بل وما فى أيدى الناس من متاع .. ويقول كعب الأحبار لأمير المؤمنين معاويةبن أبىسفيان حين يستدعيه ليسأله فى أمر هذه المدينة : (يا أمير المؤمنين انما سماها الله تعالى ارم ذات العماد من أجل العماد التى تحتها من الزبرجد والياقوت وليس فى الدنيا مدينة من الزبرجد والياقوت غيرها فلذلك قال : التى لم يخلق مثلها فى البلاد ..) .. وبعد كل هذه السنوات يفرغ البناءمن ارم المدينة فيستعد شداد للانتقال اليها .. (فأمر ألف وزير منخاصته أن يهيئوا اسبابهم ويعملوا على نقله الى ارم ذات العماد ، وأمر رجالا ان يسكنوا تلك الأحلام ، وان يقيموا فيها ليلهم ونهارهم ، وأمر لهم بالعطاء والأرزاق ، وأمر الملك من أراد من نسائه وخدمه أن يتجهزوا الى ارم ذات العماد ، فأقاموا فى جهازهم عشرين سنة ..) .. كل هذا الانتظار الطويل ، وكل هذا الجهد الفائق ، وما صاحبه من استعدادات ، ومن تعديات ومن اغتصاب للأرض ، وعبودية وسخرة للعمال ، ومن سرقة ومصادرة للجواهر والذهب والفضة ، آلاف الآلاف من الجنود وآلاف الآلاف من البناة ومن العمال المهرة لتمهيد الأرض ورفع الأتربة وجلب المؤن .. والرزق مبذول، والعطاء للمتعهدين والمهندسين والبناة وافر .

ثم يأتى اليوم الموعود بعد أن تم البناء ،وتحقق الحلم وغدت المدينة حقيقة واقعة ، وشيئا فريدا فى الدنيا كلها فهىالمدينة التى (لميخلقمثلها فى البلاد) .. ثم يستغرق استعداد الملك للمسيرة اليها مع نسائه ووزرائه ورجاله عشرين سنة أخرى .. (ثم سار الملك بمن أراد الى أرض أبيه ، وخلف من قومه أكثر مما سار به .. فلما انتقل وسار اليها ليسكنها ، وبلغ منها موضعا ، وبقى بينه وبين دخولها مسيرة يوم وليلة ، بعث الله تعالى عليه وعلى كل من كان معه صيحة من السماء فأهلكهم جميعا ولم يبق منهم أحدا .. ولم يدخل شداد ولا من كان معه ارم ذات العماد ، ولم يقدر أحد منهم على الدخول فيها حتى الساعة) وهكذا ينهى كعب الأحبار حكايته عن ارم ذات العماد وهو يجيب على أسئلة معاوية بن أبى سفيان كما يروى الثعلبى فى كتابه المسمى بالعرائس مرة ، وبقصص الأنبياء مرة ، وبيواقيت البيان فى قصص القرآن كما يسميه النويرى فى نهاية الأرب ..

كل العناء ولا شىء الا الفناء .. فلن يقوى انسان على التمرد على ارادة الاله القوى القادر ، ولن يغنى عناؤه شيئا ، الا انه لن يستطيع أن يغير من أمر أراده الله شيئا .. مد الله لشداد فى الأيام والقوة والسلطة وأمده بالمالوالرجال، وأصحاب الهندسة والبنائين ، من يشيدون القصور ، ويشقون الترع ، ويزرعون كل نبات الأرض فى مكان واحد ، ويزينون المدينة بكل جواهر ومعادن وزينات الأرض ، ثم حين يقترب من تحقيق الهدف ضاع كل شىء ، وعرف الانسان انه عاجز فى محيط الارادة الكبرى ،وأنه لن يحقق شيئا الا باذن لغاية ، واذن سمح لشداد أنيبنى المدينة وأنيحقق معجزة لايوجد لها نظير فى العالم والغاية أن يحرم من دخول الجنة التى بناها ، فهو قد بناها باذن الله ، وهو يحرم منها باذن الله ، وله فى كل ما يفعل حكمة ، يجب على

الانســــان ان يعرفهـــا ، وان يقر بعجزه ، وبمحدوديته ، وتخبطه الدائم بين يد القدرةتفعل به ما تشاء ، وقتما تشاء ، وكيفما تشاء ، وهذا المعنى يبرزه النص القرآنى فى سورة الفجر اذ يجمع بين من ازدهارهم عطاء الدنيــا فنســوا ، وعيد الآخرة ، وتمردوا على خالقهم وعلى من رهبهم ملكهم وجاههم ··· اذ يقول تعالى :

ألم تر كيف فعل ربك بعاد ، ارم ذات العماد ، التى لم يخلق مثلها فى البلاد ، وثمود الذين جابوا الصخر بالواد ،وفرعون ذى الأوتاد ، الذين طغوا فى البلاد ، فأكثروا فيها الفساد ، فصب عليهم بأن قدرة الله لا تدانيها قدرة ، وارادته لاتقف ربك سوط عذاب ، ان ربك لبالمرصاد ··) صدق الله العظيم ·· فقد جمع تعالى بين عاد وثمــود وفرعون ، وجمع لهم صفات الاحساس بالثبات والقدرة ، التى أدت بهم الى الاحساس بالطغيان والتمرد ·· ثم يذكر سبحانه ان عذابهم قائم وأنه لهم ولأمثالهم بالمرصاد ·· وأيا كان الأمر فى تفسير الآية وربطها بآيات السورة كلها ، فمن الواضح انها جاءت فى سياق تذكير الانسان أمامها ارادة ·· وأن آمال الانسان فى القوة أو البقاء آمال موقوتة لأنه هو نفسه موقوت ، لأن حياته موقوتة ، وانه مهما عاش ومهما طغى لن يبقى ليحصــل على ثمرات طغيــانه ، وحصيلة بقائه ·· وقد استقر هذا المعنى فى ضـــمائر الناس ، وارتبط الفناء باسم ارم ، كما ارتبط بها أيضا استحالة البقاء ·· ولعل هــذا هو المعنى الذى قصد اليه امرىء القيس فى أبيات له ص ١٦٧ من ديوانه طبعة دار صادر ، اذ يقول :

انى على استتب لومكمـا
ولم تلوما فجرا ولا عصما
كلا يمين الاله يجمعنـــا
شىء واخوالنا بنى جشما
حتى تزور الضباع ملحمة
كأنها من ثمود أو ارمـا

وأيا كان الأمر ، فان لقصة هــذه المدينة المفقودة بعدا آخر ، ذلك ان كتب الأخبار تروى ان أحد الأعراب رأى المدينة فى عصر معاوية بن أبى سفيان ، فيروى صاحب العرائس وكذلك صاحب نهــاية الأرب ، وغــيره من الرواة عن (سفيان بن منصور عن أبى وائل) أنه قال ان رجلا يقال له عبد الله بن قلابة خرج فى طلب ابل له ندت ، فوقع على مدينة بها حصون وأعــلام وقصور معلقة تحتها أعمدة من زبرجد وياقوت، وفرشت أرض المدينة باللؤلؤ وبنـــادق المسك والزعفران ·· وازقتها تحتها أنهار وقنوات من فضة حولها أشجار من كل الثمرات فقال (هذه الجنة التى وصفها الله لعباده فى الدنيا ، الحمد لله الذى أدخلنى الجنة) ثم حمل ما استطاع من اللؤلؤ وبنادق المسك والزعفران مما فرشت به الأرض ولم يستطع أن يأخذ من الزبرجد والياقوت لأنها كانت ملتصقة بالأبواب والجدران ، ثم رجع الى اليمن فأظهر ما عنده وأعلم الناس بأمره ، فبلغ أمره معــاوية ، فاستحضره ، فقص عليه أمر المدينة وأراه ما خرج به منهــا (ثم قــال معاوية ، كيف أصنع حتى أعرف اسم هذه المدينة ولمن هى ومن بناها ، والله ما أعطى أحد مثل ما أعطى سليمان بن داود عليه السلام ، وما أظن أنه كان له مثل هذه المدينة) ·· فنصحه جلساؤه ان يســتدعى كعب الأحبار ليسأله أمر المدينة (فان كعبا سيخبر أمير المؤمنين بخبرها وأمر هذا الرجل ان كان دخلها ، لأن مثل هذه المدينة على مثل هذه الصفة لا يستطيع هــذا الرجــل دخولهــا الا ان يكون قد سبق له فى الكتــاب دخولهـــا ، فيعرف ذلك) ، ويرسل معــاوية ليستحضر الى مجلسه كعب الأحبــار ، وحــين يصف له معاوية المدينة يخبره انها ارم ذات العماد التى بناها شداد ويحكى له كعب الأحبار خبر المدينة وكيف بنيت ولماذا بنيت ، فاذا ما انتهى من حديثه قال (ولم يدخل شداد ولا من كان معه ارم ذات العماد ، ولم يقدر أحد على الدخول فيها حتى الساعة ، فهذه صفة ارم ذات العماد ، وأنه سيدخلها رجل من المسلمين فى زمانك هذا ، ويرى ما فيها · فيحدث بما عاينه ولا يصدقه·) فاذا ما سأله عن وصف ذلك الرجل وصف له عبد الله بن قلابة وصفا دقيقا ، فصدق معاوية القصة وصدق أيضا حكاية ارم ذات العماد ، كما جاءت فى وصف عبد الله بن قلابة ، وكما وصفها كعب الأحبار أثناء حكايته لقصة شداد معها ··

وهكذا تأتى هذه الاضافة لتؤكد وجود شاهد عيان للمدينة وصفها وحكى حكايتهـا ، وهذا الشاهد ينسب لمعاوية بن أبى سفيان أنه التقى

به وسمع عنه القصة بنفسه ، كما أن وجود هذا الشاهد يؤكد قصة كعب الأحبار الذى تنبأ بأن هذا الشاهد نفسه سيرى المدينة وسيحكى عنها ، ومن الواضح ان القصة كلها مختلفة ، لتؤكد حكايات كعب الأحبار ، وتؤكد صدق ما عنده من قصص موجودة فى الكتب القديمة التى بها كل شىء حدث فى الماضى ويحدث فى الحاضر ، وسيحدث فى المستقبل أيضا .. ولهذا فمن الطبيعى أن تنتهى الجلسة بين معاوية وكعب الأحبار فيقول معاوية ، (يا أبا اسحق لقد فضلك الله على غيرك من العلماء ، ولقد أعطيت علم الأولين والآخرين ما لم يعطه أحد) ومن الطبيعى والأمر كذلك أن يرد كعب الأحبار قائلا : (ياأمير المؤمنين ، والذى نفس كعب بيده ما خلق الله فى الأرض شيئا الا وقد فسره فى التوراة لعبده موسى عليه السلام تفسيرا ، وان هذا القرآن أشد وعيدا وكفى بالله شهيدا ووكيلا) .. فالكتب القديمة التى يرجع اليها كعب الأحبار هى التوراة .

أما كيف جاء فى التوراة ان عبد الله بن قلابة سيرى هذه المدينة فى زمن معاوية بالذات فشىء متروك لكعب الأحبار ومن رووا عنه ، كما يروون عنه أيضا قوله (وسيدخلها أهل هذا الدين فى آخر الزمان) .. وهذه العبارة تعنى بالضرورة أن المدينة موجودة ولكنها مخفيه عن العيون ، وان المسلمين (أهل هذا الدين) موعودون بدخولها فى آخر الزمان .. فهل كان يعنى أنها هى نفسها الجنة التى وعد بها (أهل هذا الدين) ، أم هى مدينة شداد وحسب وسيتاح للناس دخولها فى آخر الزمان ليكون دخولهم اياها من علامات نهاية الزمان ...

ومجالس معاوية تلقى فيها الحكايات ، وعن طريق هذه المجالس تسربت الكثير من القصص والحكايات مسنودة الى القصاص ومبرهنة بأسئلة معاوية لهم كلما ظهر فى حديث القصاص ما يخرج عن المألوف ، أو ما يثير الشك ، وفى هذه الحكاية التى نحن بصددها يسأل معاوية كعب الأحبار حين يخبره أن رجال شداد ظلوا يبنون فى ارم ثلثمائة عام (فقال معاوية : كم كان عمر شداد ؟ فقال : سبعمائة سنة فقال معاوية : لقد أخبرتنا عجبا ، فحدثنا ..) ... ومثل هذه الأسئلة كثيرة فى مجالس معاوية مع عبيد بن شريه فى كتاب أخبار ملوك اليمن وكله عبارة عن مجالس بين معاوية وعبيد يحكى فيها عبيد عن ملوك اليمن القدماء . ومعاوية كان شغوفا بالقصص وأخبار الأمم السابقة ويحكى المسعودى فى الجزء الثانى من « مروج الذهب » أن معاويه (كان اذا صلى الفجر جلس للقاص حتى يفرغ من قصصه) .. ويقول بعد أن يسرد وصفا لحياة ومجلس حكمه طوال النهار .. (حتى ينادى بالصلاة الآخرة فيخرج فيصلى، ثم يؤذن للخاصة وخاصة الخاصة والوزراء والحاشية ، فيؤامره الوزراء فيما أراد وأصدروا من ليلتهم ، ويستمر الى ثلث الليل فى أخبار العرب وأيامها ، والعجم وملوكها وسياستها لرعيتها ، وسائر ملوك الأمم وحروبها ومكايدها وسياستها لرعيتها ، وغير ذلك من أخبار الأمم السالفة ، ثم تأتيه الطرف الغبرية من عند نسائه من الحلوى وغيرها من المآكل اللطيفة ، ثم يدخل فينام ثلث الليل ، ثم يقوم فيقعد فيحضر الدفاتر فيها سير الملوك وأخبارها والحروب والمكايد ، فيقرأ ذلك عليه غلمان له مرتبون وقد وكلوا بحفظها وقراءتها ، فتمد بسمعه كل ليلة جمل من الأخبار والسير والآثار وأنواع السياسات) .. فلا عجب اذن ان نشطت حركة القص فى عهده ، ولاعجب ان دونت الكثير من أخبار القصاص المعمرين من الجاهليين والذين ما زالت لديهم فى حافظتهم أو فى كتب مدونة الكثير من حكايات وأساطير وقصص الأمم السالفة من عرب وعجم وغير العرب والعجم من أمثال كعب الأحبار ووهب بن منبه وعبيد بن شريه « ولا عجب أن تذكر الكتب هذه المجالس ، بينه وبين هؤلاء القصاصين أو الأخباريين ، ولا عجب أن تذكر الكتب المتأخرة تأليفا هذه المجالس وكأنها حقيقة حدثت .. يشفع لها ذكر اسم معاوية بن أبى سفيان ، وما قاله وما حاور به القصاصين ، وما أجابوه وما ذكروه من حكايات وأشعار .. الا ان هذه القصة تتعرض للشك فيها حين تروى وغفل الشيبانى فيما يكتب الثعلبى ان رجلا من أهل حضرموت اسمه (بسطام) .. قد عثر على قبر شداد فى داخل مغارة منحوتة بالجبل المطل على البحر ، وحمل هو وصاحب له من هذا القبر أحمالا من الذهب والجواهر ومعها لوح من

الذهب مكتوب عليه أبيات من الشعر على لسان شداد ينعى الدنيا ومن يطمع فيهـا ٠٠ بينمـا يحكى وهب بن منبه فى كتاب « التيجان » قصة أخرى عن رجل من عاد اسمه (الهيمسع بن بكر) صحب معه فتى من عبس وآخر من خزاعة فى مغامرة مخوفة داخل مغارة فى الجبل مليئة بالطلسمات والحيل المعمولة بالحكمة لمنع اللصوص واخافتهم فيهرب رفيقاه من هول ما يشاهدون من ثعابين وأسود وتنانين لهـا دوى وأصوات مرعبة ، ويستمر هو فى مغامرته حتى يصل الى (دار عظيمة وفيها بيت فى وسطه سرير من ذهب وعليه شيخ على رأسه لوح من ذهب معلق وسقف البيت مرصع بأصناف اليواقيت وعلى رأسه فى الحائط لوح من ذهب فيه مكتوب (أنا شداد بن عاد عشت خمس مائة عام وافتضضت فيهـا ألف بكر ، وقتلت ألف مبارز وركبت ألف جواد من عتاق الخيل) ، ثم تأتى بعد هذا أبيـات السفر نفسها التى جاءت فى رواية الثعلبى وفيها مرارة واعتبار بمعنى الموت بعد السلطة والقوة وطول العمر ٠٠ الا أن وهب بن منبه يزيد عن قصة الثعلبى ويضيف اضافة جديدة اذ يحكى عن الهيمسع انه قال (ثم ملت الى الركن الذى عن يمينه فاذا هو سرير من ذهب عليه جاريتان فوق رأسهما فى الحائط لوح من ذهب وقال من عاج فيه مكتوب (أنا حبة وهذه لبة بنت شداد بن عاد ، أتت علينا أزمان انفقنا فيها الطارف والتليد على عبيدنا ، ثم طلبنا صاعا من بر بصاع من ثمر فلم نجد ــ فمن رآنا فلا يثق بالزمان وليكن على بيان فانه يحدث العز والهوان) قال : وهب ، فأخذ الهيمسـع الألواح وما بالبيب من ذهب وجوهر وياقوت وخرج) ٠٠ فى الخبرين معا ، نجد جثة شداد مسجاة فوق سرير ، ومعها لوح يحمل كلمة قدرية لمعنى ما مثله شداد فى حياته وطغيانه ، وفى موته العاجز البائس ، مثله مثل أى انسان لم يحظ من العمر أو الملك أو المال أو السطوة بمثل حظوته ٠٠ وهنا تناقض واضح اذ كيف أمكن أن يفنى شداد وقومه بالصيحة التى أرسلها الله عليهم قبل بلوغ ارم ذات العماد ، ثم توجد جثته بعد ذلك مدفونة فى مغارة محصنة بكل الطلاسم التى تمنع عنها العدوان والسرقة، ومليئة بكنوز الأرض وذخائرها ٠٠ ويثور هذا السـؤال أمـام الثعلبى فيقول : (قال أغفل الشيبانى : سـألت علماء حمير عن شـداد بن عاد ، فقلت : أنه أصـيب وقد دنـا من ارم ذات العماد فكيف وجد شـلاه فى تلك المغارة وهى بحضرموت فقـالوا : انـه لما هـلك شداد وقد كان أبوه خلفه على ملكه بحضرموت فأمر بحمل أبيه الى حضرموت ، فحمل مطليـا بالصبر والكافور ، فأمر أن تحفر له تلك المغارة واستودعه فيها على ذلك السرير الذهب والله تعالى أعلم ٠٠) فكأن الثعلبى قد أحس بمـا أحسسنا به من تناقض فشاء أن يزيل هـذا اللبس بهذه الحكاية عن غفلة الشيبانى ، ولو أن هذه الحكاية لا تزيل اللبس لأنها هى الأخرى قد رويت بطريقتين مختلفتين عنده وعند وهب بن منبه ، وتضيف رواية وهب لها حكاية بنـات شداد وما جاء باللوح المعلق عند سرير الذهب ٠٠ عمر شداد نفسه اختلف فيه الاخباريون فهو عند الثعلبى سـبعمائة عـام وهو عنـد وهب خمسـمائة عام ، وهو عند المسعودى فى الجزء الأول من مروج الذهب تسعمائة عام ٠٠ وربما كان هذا كله ما جعل المسعودى فى الجزء الثانى من مروج الذهب يرفض حكاية ارم ذات العماد هذه ، وينسب الاسم الى مدينة دمشق وقد قال النويرى فى الجزء الأول من نهاية الأرب (وقد ذهب قوم الى أنهـا دمشق) ٠٠ أما المسعودى فيقـول : (وهيكل عظيـم البنيـان فى مدينـة دمشق ، وهو المعروف بجيرون وقد ذكرنا خبره فيما سلف من هذا الكتاب وان بانيه جيرون بن أسعد العادى ونقل اليه عمر الرخام ، وانه ارم ذات العماد المذكورة فى القرآن ، لا ما ذكر عن كعب الأحبـار ٠٠) ٠٠ ويروى حـكاية كعب ومعاوية والرجل الذى رأى ارم فى عهده وحكى له عنها ثم يقول المسعودى معلقا على القصـة كلها ٠٠ (فأجاز معاوية كعبا وتبين صدق مقالته وايضاح برهانه ، فان كان هذا الخبر عن كعب حقا فى هذه المدينة فهو حسن ، وهو خبر يدخله الفساد من جهات من النقل وغيره ، وهو صنعة القصاص) ٠٠ فالمسعودى يشك فى الخبر جملة وتفصيلا ٠٠ ويكاد ينسبه الى التأليف القصصى نسبة كاملة ٠٠ وهو بهذا ينفى أن يكون مجلس معاوية وكعب الأحبار حقيقة وانما يكاد ينسبه الى صنع القصاص ٠٠ وهو يذهب فى هذا الى مدى بعيد حيث يقول :

(وقد تنازع الناس فى هذه المدينة ·· وأين هى ؟ ·· ولم يصح عنه كثير من الأحباريين ممن وفد على معاوية من أهل الدراية بأخبار الماضين وسنن الغابرين من العرب وغيرهم من المتقدمين وما كان فيهــا من الكوائن والحوادث وتشعب الأنساب ، وكتاب عبيد بن شريه متداول فى أيدى الناس مشهور) ·· وقد رجعت الى كتاب أخبار ملوك اليمن لعبيد بن شريه وهو مجالس معاوية مع عبيد فلم أجد بالفعل ذكرا لارم ذات العماد ، ومن هنا كان برهان المسعودى على فساد الرواية مستمدا من ان الأولى بذكر ارم هو عبيد بن شريه ، فلما لم يذكرها فى كتابه أخذ هذا دليلا على أن الحكاية كلها من قبيل التأليف القصصى ويقول مبرهنا على هذا فى احتياط لم يخل من الصراحة : (وقد ذكر كثير من الناس ممن لهم معرفة بأخبارهم أن هذه أخبــار موضــوعة من خرافات مصـــنوعة ، نظمهـــا من تقرب للملــوك بروايتها وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة لها ، وان سبيلها سبل الكتب المنقولة الينـــا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والروسية، وسبل تأليفها مما ذكرنا مثــل كتــاب افسان ، وتفسير ذلك من الفارسية ، ويقال له اقشاية ، والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة ، وهو خبر الملك والوزير وابنته وراويتهما شير زاد ورسازاد ، ومثل كتاب وزره وشماس وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء ، ومثل كتــاب سندباد ، وغيرها من الكتب فى هذا المعنى ·)· وهذا النص من المسعودى يشير صراحة الى اعتقاده بأن حكاية ارم ذات العماد كلها حكاية موضوعة ، وأنها تدخل فى باب القصص ، مثلها مثل ألف ليلة وحكاية السـندباد وغيرهـــا من القصص المتداولة بين العامة والتى دخلت الى العرب عن طريق النقل والترجمة ، وهو هنا يذهب الى ان هذا الباب قد فتح على العرب ميدان النهج على منواله ، والتأليف على طريقته فكانت حكاية ارم، ومجلس معاوية وكعب الأحبار ، عملا من هــذا القبيل ، فليست خبرا صحيحا اذن ، وان كانت تأليفا قصصيا يحتذى نهج القصص التى حكت عن ملوك الهند وفارس ·

ولعل كون حكايات ألف ليلة ينظمها مجلس الملك شهريار وهو يســمع حكايات ابنة الوزير شهرزاد ، وهو الذى ربطه عند المسعودى ، بالخليفة وهو يستمع الى حكايات كعب الأحبار من حيث منهج التأليف وطريقة القص ·· والمسعودى من المؤرخــين الذين أخــذ عليهم قبولهم للكثير من القصص التى خالفت العقل ، ولا تصح فى منطق الواقع ، وروايته لها غير متحرز الا أننا نراه هنا يتحرز ، وهو موقف نادر من كتاب المسعودى ·· الا أن المسعودى نفسه يذكر عن ارم ذات العماد خبرا آخر فى الجزء الأول من كتابه فلا هى فى اليمن كما ذكر خبر كعب الاحبار ، ولا هى دمشق كما ذكر المسعودى نفسه ، ولكنها بلد على بحر الروم بعد بلاد (البلغر) بعدة بلاد ، فهو يصف أمر (العلان) ثم انه (كمشك) وهى أسماء غير متداولة هذه الأيام ثم يقول وتليها أمة عظيمة بينها وبين بلاد (كمشك) نهر عظيم كالفرات يصب الى بحر الروم ، وقيل الى بحر مانطس ، ويقال لدار مملكة هذه الأمة ارم ذات العماد ، وهم ذوو خلق عجيب وآراؤها جاهلية ، لهذا البلد على هذا البحر خبر ظريف ، ذلك أن سمكة عظيمة تأتيهم فى كل سنة فيتناولون منها ، ثم توجد نحوهم من الشق الآخر فيتناولون منها ، وقد عاد اللحم على الموضع الذى أخذ منه أولا وخبر هذه الأمة مستفيض فى تلك الديار من الكفار) ··

وهكذا أدخلنا المسعودى فى افتراضين جديدين لارم ذات العماد افتراض أنها دمشق ، وافتراض أنها هذه الأمة العجيبة التى يتحدث عنهـــا ·· وواضـــح انه يرفض رواية كعب الاحبار التى أوردها الثعلبى ، والتى نقلها عنه النويرى ·· ومع هذا فهو يقبل عن ارم الجديدة هذه ، حكاية السمكة التى تظهر لهــم من البحر كل ســنة فيأكلون منها ويعود لها لحمها كلما أكلوه ·· ورغم أنه سمى الخبر بأنه (ظريف) الا أنه لم يستنكره ، ولم يرفضه ، بل أورده دون تعليق منه ·· ولعل هذا ما دعا ابن خلدون فى المقدمة الى التحذير من المسعودى وغــيره ، ومن صــحة أخبارهم ، فهو يقول بعد ذكر كبار المؤرخــين الذين سبقوه فى مضمار التأليف فى التاريخ : (وان كان فى كتب المسعودى والواقدى من المطعن والمغمز ما هو معروف عنه الاثبات ، ومشهور بين الحفظة والثقات ، الا ان الكافة اختصتهم بقبول أخبارهم ، وانتقاء سننهم فى التصنيف واتباع

أثارهم ، والناقد البصير فسطاس نفسه في تزيفهم فيما ينقلون أو اعتبارهم ٠٠) ٠٠ وعلى الرغم من أنه يخالف المسعودى ويحذر منه الا انه يشاركه فى موقفه فى حكاية ارم ذات العماد فيقف عندها وقفة (الناقد البصير) الذى هو (قسطاس نفسه) ويوردها كمثل لفساد أخبار المؤرخين ، وزيف بعض ما يصدقون ويوردون من أخبار ، فيقول فى المقدمة (وأبعد من ذلك وأعرق فى الوهم ما يتناقله المفسرون فى تفسير سورة « الفجر » فى قوله تعالى « ألم تر كيف فعل ربك بعاد ارم ذات العماد » فيجعلون لفظة ارم اسما لمدينة وصفت بأنها ذات عماد أى أساطين وينقلون أنه كان لعاد ابن عوص ابنان ٠٠) ٠٠ ثم يورد قصة ارم وحكاية كعب الأحبار مع معاوية ،ورؤية عبد الله بن قلابة للمدينة ملخصا ثم يقول (وهذه المدينة لم يسمع لها خبر من يومئذ فى شىء من بقاع الأرض ، وصحارى عدن التى زعموا أنها بنيت فيها هى فى وسط اليمن ، وما زال عمرانها متعاقبا ، والأولاد تقص طرقها من كل وجه ولم ينقل عن هذه المدينة خبر ، لا ذكرها أحد من الأخباريين ولا من الأمم ، ولو قالوا أنها درست فيما درس من الآثار لكان أشبه ٠ الا أن ظاهر كلامهم أنها موجودة ، وبعضهم يقول أنها دمشق ، بناء على أن قوم عاد ملكوها ، وقد ينتهى الهذيان ببعضهم الى أنها غائبة وانما يعثر عليها أهل الرياضة والسحر ، مزاعم كلها أشبه بالخرافات ٠٠) ٠

موقف ابن خلدون هنا واضح تماما ، فهو ينكر هذه المدينة ، وينكر تصديق المفسرين لحكاية كعب الأحبار ، ويذهب مذهب المسعودى الى ان الأمر اختراع قصاص يحتذى حذو ألف ليلة وليلة وما شابهها ، ويذهب أبعد من هذا فيقطع بأنها خرافة من الخرافات وهو يقدم لمقولته هذه تحليلا أعرابيا الى وجود ثغرة ينفذ منها أصحاب الخرافات هؤلاء ، فيقول : (والذى حمل المفسرين على ذلك ما اقتضته صناعة الاعراب ، فى لفظة ذات العماد انها صفة ارم ، وحملوا العماد على الأساطين ، فتعين أن يكون بناء ، ورشح لهم ذلك قراءة ابن الزبير « عاد ارم » على الاضافة من غير تنوين ، ثم وقفوا على تلك الحكايات التى هى أشبه بالأقاصيص الموضوعة ، والتى هى أقرب الى الكذب ، المنقولة فى عداد المضحكات والا فالعماد هى عماد الأبنية ، بل الخيام ، وان أريد بها الأساطين فلا بدع فى وصفهم بأنهم أهل بناء وأساطين على العموم ، بما اشتهر من قوتهم ، لا أنه بناء خاص فى مدينة معينة أو غيرها وان أضيفت كما فى قراءة الزبير فعلى اضافة الفصيلة الى القبيلة ، كما تقول قريش كنانة ، والياس مغز ، وربيعة نزارة أى ضرورة الى هذا المحمل البعيد الذى تحملت لتوجيهها لأمثال هذه الحكايات الداهية التى ينزه كتاب الله عن مثلها ، لبعدها عن الصحة ٠٠)

وهكذا ينفى ابن خلدون قصة كعب الأحبار، كما ينفى الخبر الذى ورد عن كعب الأحبار حول ارم ذات العماد ، وينفى بالتالى ما قاله المسعودى من أنها دمشق ، أو من أنها اسم أطلق على قوم تطل مدينتهم على بحر الروم ٠٠ وهذا النفى القاطع ان كان يشكك فى حقيقة الخبر كتاريخ، الا أنه لاينفى الحلم الذى تمثله ارم ذات العماد» والذى عاش فى قلوب الناس ووجدانهم عبر التاريخ ، تماما كما عاش فى قلب شداد — كما تحكى القصة — حين آراد أن يحقق لنفسه ولقومه الجنة الموعودة فبناها وحقق فيها كل خيالات البشرية قبله — تلك التى وردت فى الكتب القديمة، عن مدينة الوعد ، وعن مدينة الحلم ،وعن النهاية السعيدة التى يتصور الانسان أنها نهاية أيام عنائه على الأرض ، وجزاؤه بعد طول طواف ومشقة وآلام فى دنيا الواقع المعاش ٠٠ وهذا الحلم راود البشرية كلها ، لا العرب وحدهم ، فقد عرفت البشرية هذا الحلم عند الكثيرين من الفنانين والكتاب والشعراء ٠٠ كما دخل

الفلاسفة الى هذا العالم فشيدوا المدن الفاضلة أو اليوتوبيات منذ (هزيود) الى (أفلاطون) الى (الفارابى) صاحب « آراء أهل المدينة الفاضلة » أشهر كتبه وأكثرها تداولا ، الى القديس أوغسطين و (مدينة الله) فى القرن الخامس ، الى يوتوبيات عصر النهضة وما أكثرها ، من (مدينة الشمس) لكامبا يتلا الى يوتوبيا توماس مور ، الى (اطلنطس الجديدة) لفرانسيس بيكون ·· الى اليوتوبيا الكبرى لماركس ·· الى أحلام كل الشعراء والمفكرين فى وجود أفضل ، وعالم أفضل نسيجها اما الشعر والحلم ، واما الفكر الدينى أو الفكر الليبرالى المتحرر ، أو الفكر الفلسفى الأخلاقى ، أو الفكر الواقعى الاشتراكى ومدينة تسودها الطبقة العاملة ، وينتهى فيها التميز الطبقى - كل له ارم ذات العماد ، سواء بناها شداد بن عاد ، أو بناها فكر شاعر أو فيلسوف أو سياسى أو فنان ، البشرية تحلم وتبنى فى عالم الوهم أو عالم الفكر ، دنيا من الحلم ، بغد أفضل ، وعدالة أكثر ، وواحة من الراحة والجمال المطلق ارم ذات العماد . مدينة من ذهب وفضة ، وجواهر ولالىء وزمرد ويواقيت ، وأرضها من البز والصندل وحبات من كل الثمرات ، تجرى من تحتها الأنهار ، وتشدو فيها الأطيار ··

حلم أبدى لن يكف الانسان عن محاولة خلقه فى عالم الوهم ، أو فى عالم الفن وفى ذلك العالم المختلط بين الواقع والخيال ·

★★★





عبد التواب يوسف

الرأى والرأى الآخر

● الحكايات الشعبية لا جدوى لها بالنسبة للأطفال هم يتقبلونها لأن الكبار يفرضونها عليهم !!

● الحكايات الشعبية ضرورة لازمة للأطفال ، تقبلهم لها يؤكد رغبتهم الشديدة فيها !!

شغل الناس فى السنوات الاخيرة بالأدب الشعبى وحكاياته ، وقد وجه البعض كثيرا من تلك الحكايات الى الأطفال على أساس انها تنتمى اليهم ، وينتمون اليها ، وتحيز لها هذا البعض ، بينما رفضها آخرون بعنف .. وسؤال يطرح نفسه :

ـ هل نحن معها أم ضدها ؟

ان علينا أن نسمع وجهتي النظر لنقرر ، اذ أن حماسة الطرفين عارمة ، وأصواتهما عالية ، ويجدر بنا ألا نستسلم لرأى ، بل لابد من الدراسة والتمحيص لكى نخرج بالرأى السليم، والقرار السوى ، فان اطفالنا يجب ألا يكونوا فئران تجارب ٠٠ واذا كانت هناك أجيال من الكتاب راحت تقدم للأطفال ما نقلته عن الغرب، فمن الضرورى أن تتوقف اجيالنا عن هذا النقل ، وتوجه اليه النقد ، فتنصفه أو ترفضه وفق معايير ومقاييس علمية ، وثمرة دراسة جادة متعمقة ٠٠

ترى ماذا يمكن أن يقول خصوم الأدب الشعبى وحكاياته ؟! ٠٠ هم يقولون الكثير ، خاصة وهم يرون أن المهتمين بالفولكلور قد بالغوا فى قيمته وقدره ٠٠ هم يتساءلون : « ترى ، هل انسقنا وراء الذين ينادون بأن «الأدب الشعبى» تراث انسانى ، بلا مثيل ، وأن المبدعين مهما حققوا من نجاحات فلن يقدروا ولن يستطيعوا أن يجاوروه ؟! هل أدب الاطفال لا يخرج عن أن يكون قصصا شعبيا ،أو أخرى ، تكتب بالطريقة نفسها وبالأسلوب ذاته ؟ ، وهى بذلك لن تزيد على أن تكون تقليدا ومحاكاة ؟! ٠٠ »

ان البعض يرون فى الحكايات الشعبية مادة سيئة للأطفال ، مليئة بالاحداث المفزعة والشخصيات المرعبة ، التى تهدد أمنهم الداخلى وتشعرهم بعدم الاطمئنان الى هذا العالم ، اذ يتربص الذئب بذات الرداء الأحمر ، ويقسو الساحر على علاء الدين ، ويحاول الغول أن يأكل جاك ، ويسجن على بابا فى المغارة لأنه نسى عبارة افتح يا سمسم ٠٠ ثم لماذا هذا التراث القديم ؟ أليس لدينا جديد مبدع ، ومؤلف ، يمتع الأطفال ويفتح أعينهم على الخير والحق والجمال ؟ ٠٠ ثم هل يصدقون هذه الخزعبلات حين نلقيها فى آذانهم ؟ ماجدواها وهم يكذبونها ، ويرونها مختلفة ، لم تحدث ، ولن تحدث ؟ ٠٠ ثم ان الكثير منها ــ وبالذات الفابولات ــ مليئة بالوعظ والارشاد ، وهى أمور لا يتقبلها طفل اليوم ، وينفر منها ، ويضيق بمغزاها ويراها «تربوية» أكثر مما يجب وأكثر مما يحتمل ! ٠٠ انها لا تقنعه ، لأنها لا تريد له أن يستخدم عقله فى الحكم على الأشياء ، وتبين ما هو سوى سليم منها ، وما هو خطأ يجب تجنبه ٠٠ وهم لا يرغبون فى مسايرة تيار الفولكلوريين فى حماستهم الشديدة للحكايات الشعبية ، فهناك تيار آخر يقوده بعض علماء النفس والكتاب والأدباء ، والآباء ولهم موقف يستحق أن نتبينه وأن نوضحه ٠٠ احتراما له من جانب ، وبحثا عن الحقيقة من جانب آخر ٠ ولعل أهم ما كتب فى هذا المجال ما أورده « تولكين Tolkien فى دراسة له كتبها فى منتصف الستينيات ،وكانت لها أصداؤها الواسعة ٠٠ والرجل واحد من أكبر كتاب الأطفال العالميين ، والرأى الذى أعلنه تبناه البعض فى أوربا وأمريكا ، وأصبح تيارا يعارض تقديم القصص الشعبى للأطفال ٠٠

وفى واحدة من حلقات الدراسة التى عقدتها هيئة الكتاب المصرية عام ١٩٧٧ طرحت د٠ كارلا بوازييه ــ المسئولة عن معرض كتب الأطفال فى بولونيا فى ذلك الحين ــ هذه القضية ، وطالبتنا نحن العرب بصفتنا اصحاب أكبر رصيد من الحكايات الشعبية أن ندلى برأينا ، وناشدتنا رأيا قاطعا فى المسألة ٠٠ ويومها طالبنا مسئول بهيئة الكتاب الا نعقب ، تصورا منه انها بعيدة عن مجال بحثنا ودراستنا ٠٠

ولكننى تصديت للموضوع ، ردا على ما أثير من آراء ضد الحكايات الشعبية ، وهى لا تخرج عما قاله تولكين فى افاضة فى دراسته التى نورد أهم نقاطها ، ونعقب عليها ٠٠ والحق أن بعض ما صدر فى بلادنا من قصص شعبى ــ وبالذات ما كتبه المرحوم محمد عطية الأبراشى ــ يجعلنا مع تولكين فى بعض مما قاله ، كما أننا نختلف مع البعض الآخر من أفكاره ٠٠

آراء تولكين ضد الحكاية الشعبية والخرافية :

ترى ما هى قيمة الحكايات الشعبية ــ اذا كانت لها قيمة ــ وما هى مهامها وما هو دورها فى عصرنا هذا والعصور الماضية ؟ ٠٠ الكثيرون يربطون بينها وبين الأطفال ويرونهم جمهورها ، أما الكبار فانهم يقرأونها فقط للاستمتاع بها ٠٠ والسؤال : ما هى الصلة

الحقيقية والأساسية بين الأطفال والحكايات الشعبية ؟ ٠٠ ثم هل يقرأ الكبار حقا هذه القصص بهدف المتعة ؟ ٠٠ ولسنا نعنى بذلك هؤلاء الذين يقرأونها للبحث والدراسة ٠٠ فان مجالات البحث قد اتسعت وتنوعت ووصلت الى كل شيء ٠٠

ان البعض يربط بين الحكاية الشعبية وعقول الأطفال ، كما يربط بين أجسامهم وبين اللبن ٠٠ وفيما يرى « تولكين » أن هذا خطأ ، ناجم عن سبب خاص أو آخر ٠٠ (قد يكون طفوليا) وربما يرجع ذلك الى أنهم يتصورون الأطفال نوعا آخر من المخلوقات من جنس مختلف ، وليسوا بشرا عاديين ، لم ينضجوا بعد ، وان كانوا أعضاء فى أسرة الانسانية ٠

والربط بين القصص الشعبى والأطفال فى الواقع حدث فى التاريخ القريب والبعيد ، وان كان فى العصر الحديث قد أصبح يشار اليه على أنه ذو صلة مباشرة بأطفال الرياض ، فى سن ما قبل المدرسة ، لسبب أساسى ورئيسى هو أن الكبار ما عادوا بحاجة اليه ، ولا يهمهم كثيرا أن يفقدوه ويتخلصوا منه ٠٠ لكن ما أبقاه على قيد الحياة هو أن الأسر الثرية كانت تستخدم مربيات عجائز للأبناء ، ولديهن رصيد من هذا القصص القديم يحكينه للاطفال ، وقد بدأ هذا الرصيد ينضب فى انجلترا ، ومرة أخرى لا يرى تولكين أن هناك دليلا على أن الأطفال هم جمهورها ، اذ لا يختارون لأنفسهم هذه الحكايات وهم فى دور الحضانة والرياض ــ اللهم الا لقلة خبرتهم وعدم نضجهم ــ وهم لا يحبون الحكايات الشعبية ،ولا يفهمونها ،مثلهم فى ذلك مثل الكبار ٠٠ ان الصغار ينمون ويكبرون ولديهم شهية مفتوحة لأشياء كثيرة ، قد تكون من بينها هذه الحكايات ، والحقيقة أن بعضهم وبعض الكبار ــ فقط ــ يميلون اليها ، وعندما يحصلون عليها لاتستحوذ عليهم، ولاهى ضرورية بالنسبة لهم ٠٠ انه مجرد تذوق ، لا أكثر ولا أقل ٠٠ وكثيرون « يعدون » هذه الحكايات من أجل الأطفال ، وهى عملية خطيرة حتى لو كانت ضرورية ٠٠ والذى ينقذها من الدمار هو أن الفنون والعلوم ليست عموما من الأمور التى نتجه بها الى أطفال الحضانة والرياض ، وفى المدارس يحصلون عليها لأن الكبار يريدون ذلك ، وهو رأى ليس بسليم فى كل الأحوال ٠٠ ان الحكايات الشعبية تقتطع من عالم الكبار وفنهم ، وتودع حجرات رياض الأطفال لتفسد كما يحدث لو أننا تركنا شيئا مهما (ميكرسكوب مثلا) مهملا فى هذه الحجرات ، ولا نلوم الا أنفسنا اذا انكسر أو فسد ٠٠ وأراها فعلا قد هجرت ، ونفيت ، وانتهت ٠

ونحن لن نعرف ــ فيما يرى تولكين ــ قيمة الحكايات الشعبية اذا ما تصورنا انها خاصة بالأطفال بالذات وبالتحديد ٠٠ ان مجموعات الحكايات الشعبية أقرب الى الغرف التى توضع فيها الأشياء القديمة بلا ترتيب ليلعب بها الأطفال ٠٠ ومضمونها مضطرب ، لا يتجاوز حفنة من الأهداف والأخلاقيات وان كنا لا نعدم فيها شيئا له قيمة حقيقية : مثل قطعة فنية قديمة لم تتحطم بالكامل ، وان كنا ذات لحظة قد نعتبرها من سقط المتاع ٠

هل الحكايات الشعبية تمثل طفولة الانسان ؟

نرى أن أعمال اندرولانج ليست من هذا اللون القديم الذى يلقى به ليلعب به الأطفال ، انها أعمال ذات قيمة حقيقية ، وان كان التراب قد علاها ، وما علينا الا ان ننفضه ونجلوها لتبدو على حقيقتها شيئا ثمينا غاليا ، له قيمته، انها فى الحقيقة ثمرة دراسة للأساطير والحكايات القديمة ، ومع ذلك تقدم على أنها كتب للأطفال ، وقد ننظر بعين الاعتبار الى بعض ما قاله لانج فى هذا الصدد ٠٠ انه يقول ان « هذه القصص تمثل فى حقيقتها طفولة الانسان حين كانت شهيته مفتوحة للمعجزات ولديه قدر غير قليل من المعتقدات ٠٠ والسؤال الذى يطرحه الأطفال دائما بعد هذه الحكايات : هل حدثت ؟ هل هى قصة حقيقية ؟ » ٠

ولا يرى تولكين ان هذه الشهية المفتوحة للمعجزات والخوارق والايمان بها مبرر كاف لكى نروى هذه الحكايات للأطفال لأنهم سذج ، سريعو التصديق لكل شيء ، وتعوزهم الخبرة والتجربة ، ولذلك فانهم يخلطون مابين الحقيقه والخيال ، بينما لابد للانسان الناضج من أن يكون قادرا على التفرقة ، والفرز بينهما ... نعم ، ان الاطفال قادرون على الاندماج فى القصص الشعبى ومتابعتها وتصديقها اذا كان الراوى مقنعا ، وقادرا على أن يخلق عالما جديدا ، يدخل الأطفال اليه ، وما يحدث بداخله حقيقى وصادق ، ويقع وفق قوانين ذلك العالم طالما نحن فيه ،وتبدأ لحظة الشك وعدم التصديق مع خروجنا من هذا العالم ، ومع زوال السحر الخاص به • انتهت التعويذة ، أو بالأحرى فشل الفن . وعدنا للحياة الطبيعية ، ورحنا ننظر من الخارج الى الحكاية .. كما نشاهد مسرحية أو مباراة كرة قدم : المتحمسون يعيشون معها بالكامل ، والبعض يتطلع اليها بدون اكتراث .. وعندما تنتهى تبقى بعض آثارها لدى الذين عايشوها ، بينما ينفض الآخرون أيديهم منها .. قد تطول معايشة البعض للحكاية الشعبية بسبب ظروف خاصة أو بفضل ذكريات الطفولة ، لذلك يتصورون أن الأطفال سوف يحبون هذه الحكايات، لكن اذا كانوا قد أحبوها بحق ، لذاتها ، فانهم ما كانوا ليتشككوا فيها، ولكانوا صدقوها •

وفى تصور تولكين أن الكبار ينخدعون ازاء سذاجة الصغار وقلة خبرتهم وتواضع قدراتهم النقدية ، وضعف محصولهم اللغوى ، ونهمهم الناجم عن سرعة نموهم ، لذلك يحاولون أن يحبوا ما يقدم لهم .. واذا هم لم يحبوه فانهم لايستطيعون التعبير عن ذلك ، أو تبرير عدم الحب واعطاء أسبابه ، والحقيقة أنهم يحبون أشياء كثيرة ، كثيرة جدا ، ومتنوعة ، دون أن يكلفوا أنفسهم عناء تحليل هذا الأمر .. ولسنا ندرى اذا ما كان تأثير الحكايات الشعبية على الأطفال واجتذابها لهم سوف يقل ويضعف كنتيجة لتكرارها أم أنه يزيد .. والسؤال الذى يتكرر (هل هى حكاية حقيقية؟ هل حصلت ؟!) يجدر بنا - كما يقول اندرولانج - ألا نجيب عليه بسرعة وبلامبالاة، وهو لا يدل بالضرورة على عدم التصديق أو الرغبة فى ذلك لكنه ينبع عادة من احتياجهم الى مزيد من التعرف على الحياة ، لأن قلة خبرتهم بها تجعلهم غير قادرين على « الحكم » و «التقييم» فيضطربون ما بين الخيالى والغريب وغير المعقول وذلك الجانب الواضح فقط للكبار والآباء والذى يحتاج الطفل الى ارتياده ، غير أنهم قد يميزون بين هذه الأمور ، وقد يحبونها كلها فى الوقت نفسه • والحدود بينها قد لا تكون واضحة ، الا أن ذلك ليس قاصرا فقط على الأطفال .. اننا نعرف الفروق بينها ، ولكننا لا نعرف الخانة الصحيحة التى نضع فيها ذلك الذى نسمعه ، ان الطفل قد يصدق أن هناك بعض « العفاريت » فى مكان ما ، وهناك عدد من الكبار قد يتصورونها موجودة فى مكان أبعد ، أو فى كواكب أخرى •

لقد نشر اندرولانج الحكايات الشعبية التى جمعها فى فترة كانت هذه الحكايات تعادل الأعمال الروائية للكبار ، وقال ان مذاقها لدى أطفال عصرنا هو نفس مذاقها لدى أجدادهم الذين كانوا عرايا قبل مئات السنين، وكان من الواضح أنهم يحبون هذه الحكايات أكثر مما يحبون : التاريخ والجغرافيا والشعر والحساب • قال لانج هذا فى كتابه البنفسجى لكن السؤال الذى يتبادر للأذهان : هل نعرف حقا أجدادنا هؤلاء ؟ .. لعل الشيء الوحيد الذى نعرفه عنهم أنهم لم يكونوا عرايا ، فمنذ عصر مصر القديمة والانسان يعرف الثياب ، بل ويتأنق فى لبسها ، ولا شك أن الحكايات الشعبية التى نسمعها تختلف كثيرا عن تلك التى سمعوها ، أو على الأقل ليست هى بالذات واذا افترضنا أن لدينا نفس الحكايات لأنها كانت عندهم ، فلابد أن ما نعرفه من تاريخ وجغرافيا وشعر وحساب بقى لأنهم أحبوه ، ولم يهملوه .. ومما لاشك فيه أن اندرولانج يتحدث عن لون من الأطفال ، أو لعله لم يكن يعرف حقيقة أمزجتهم ، وهذا التعميم الذى قال به

قد لا ينطبق على الأطفال خارج الجزيرة البريطانية ، اذ هو يعرض لهم كطبقة ، مغفلا الفروق الفردية والبيئية ، وأساليب تعليمهم وتربيتهم . ان بعض الأطفال ما كانوا يتطلعون الى تصديق الحكايات بقدر لهفتهم الشديدة الى « المعرفة » و « المعلومة » يدفعهم الى ذلك حب استطلاع كامن فى نفوسهم . فالتصديق وعدمه يرجع الى الطريقة التى تقدم بها القصص بواسطة الكبار أو عن طريق الكتاب والمؤلفين . ولسنا نتصور أن تكون كل المتعة التى تأتى بها هذه القصص ترجع فقط أو تعتمد على صدقها أو امكانية حدوثها أو حدوثها فعلا فى واقع الحياة .. ان الحكايات الخرافية والشعبية لا تعنى بحسب بمسألة « الامكانية » . لكنها تهتم بالرغبات والأمنيات والآمال فاذا ما استثارت فى النفوس « الرغبة » نجحت وحققت أهدافها فالكثيرون من الأطفال لا يرغبون فى أحلام (أليس فى بلاد العجائب) أو مغامراتها ، انها قد تمتعهم لا أكثر ولا أقل ، وتسليهم ، كما أن البعض لا يستهويهم البحث عن الكنز أو محاربة القراصنة ، وربما ضاق البعض بجزيرة الكنز — روبرت لويس ستيفنسون — واستقبلوها فى برود .. فى حين استهوتهم قصص الهنود الحمر والرغبة الكامنة فى اطلاق الأسهم واستخدام اللهجات الغريبة واللغات العجيبة ، وتقليد حياتهم البدائية .. كما أن البعض استهوته حكايات التنين والديناصور ، على أنها من أجمل الحكايات الخرافية ، فما من أحد منهم شاهد التنين أو الديناصور ، فهى تعيش فى بلاد أخرى . بعيدة ، وليس من المتوقع أبدا أن تأتى اليهم حيث هم ، ومن أجل ذلك يسأل الأطفال: « هل هذه القصة حقيقية ؟ » .. وهم يقصدون انهم استمتعوا بالقصة ، لكن أهى معاصرة ؟ هل أنا آمن حيث أنا ؟ .. وكل ما يرغبون فى سماعه أنه ليس هناك تنين أو ديناصور الآن .. وبذلك تطمئن نفوسهم ، ويقرأون هذه القصص بلا خوف أو فزع .

ولقد أصبحت الحكايات الشعبية والخرافية — فى رأى تولكين — لونا من ألوان الأدب المعلب ، شأنها فى ذلك شأن الأطعمة المحفوظة ، وكميات كبيرة تنتج منها ، وتخزن ، وسوف يأتى وقت يستهلكها فيه الأطفال لكثرة المعروض منها ، ولضعف خاص ينتاب الأطفال ازاء خيالاتهم وألوانها واخراجها الجذاب . ومما لا شك فيه أن هذا الكم الرهيب من تلك الحكايات قد أغلق الباب فى وجه عمليات الابداع لقصص مؤلفة خصيصا لمواجهة متطلبات مراحل العمر المختلفة للأطفال والاحتياجات النفسية والعقلية والوجدانية .. هناك محاولات دؤوبة لاعادة (طبخها) وتقديمها فى أطباق تبدو معها جديدة . وتقليد الحكايات الشعبية والكتابة على نسقها نفسه لا يقل عنها سوءا ، فأصحابها يكتبونها وعين على الأطفال والأخرى على الكبار كذلك الذى يروى حكاية للأطفال وآباؤهم يجلسون فى الصفوف الخلفية ، وهو بين حين وآخر يتطلع اليهم مبتسما منتصرا عبر رؤوس الصغار من أمامه ، وكأنه يقول للكبار :

— الست رائعا ، وساحرا ، فيما أحكيه وأرويه ؟

انه يتوجه الى الكبار يريد أن يجتذب أنظارهم ويرضيهم ، مدركا تمام الادراك أن الأطفال لا يعنيهم كثيرا ما يقوله . وقد يكون «اندرولانج» مصيبا فى قوله (ان هؤلاء الذين يريدون أن يدخلوا عالم الحكاية الشعبية والخرافية لابد وأن يمتلكوا قلب طفل) ، اذ أن ذلك لابد منه فى كل حكايات المغامرات .. لكن التواضع والبراءة لا يتحتم معهما الرضا كل الرضا عما يجرى من أحداث فى هذه القصص ، اذ كثيرا ما يحاول الكبار أن يتجهوا ناحية الرحمة على حساب العدل ، بينما يرفض الأطفال ذلك ، ايمانا منهم — كقلوب طيبة — بأنه لا تسامح مطلقا فى أمور العدالة ، ويجب ألا تأخذنا بالخارجين عليها أية شفقة .. لكن الكثيرين يقدمون هذه الأعمال التى ترضى الكبار لكى يقدموها بدورهم الى الأطفال ، ولكى يشتروها

من أجلهم ، ومما لا شك فيه أن الكبار هم الذين صنفوا الحكايات الشعبية على أنها تنتمي الى عالم الأطفال ، وهم الذين حاولوا تحبيبها لهم .

والحقيقة أنه يجدر بنا أن نلحظ أن الأطفال وهم يكبرون يجب ألا تكبر معهم سيئاتهم : هذه الرحلة يجب أن يقطعوها دون أن يفقدوا البراءة والقدرة على الاندهاش ، ودون أن يبسط الخوف أجنحته عليهم ، والرحلة وصولا الى المراهقة والشباب يجب أن تكون حافلة بكل ما يثرى عقولهم ووجدانهم ، ولا نظن أن الحكايات الشعبية المليئة بالخزعبلات قادرة على أن تصنع هذا ، كما يرى تولكين .. وهو يرى أن الكبار يكتشفون أبعادها أكثر مما يفعل الأطفال ، فضلا عن تأثرهم بها ، ومعايشتهم لها .. أما الصغار فيجدر بهم أن يقرأوا أعمالا كبيرة ، طويلة ، فحكاياتهم وقصصهم لابد وأن تكون مثل ثيابهم تسمح لهم بالنمو .

ماذا نرى فى آراء تولكين ورافضى الحكاية الشعبية للأطفال ؟

ونحن نرى أن الأطفال بشر ، فقط هم فى طريقهم للنضج ، ولهم ميولهم ورغباتهم واحتياجاتهم ، فاذا ما تطابقت مع الحكاية ، فلماذا نحرمهم منها ؟ ثم من قال انها كاللبن لطفل الحضانة والرياض ؟! .. هى مجرد لون من ألوان « التغذية » العقلية والوجدانية ، ان تقبلها الطفل كان بها ، واذا عافتها نفسه ، فليس من الضرورى أن نغصبه عليها ... ومن ملاحظتنا نجد أن الأغلبية ترتضيها ، بل وتحبها وليس ذلك لأن الكبار انصرفوا عنها ، اذ أن هذا ليس بصحيح ، ولعل الاقبال على ألف ليلة والسير الشعبية ـ قراءة فى الكتب ، وسماعا من الاذاعة ومشاهدة خلال التليفزيون ـ تؤكد أن الكبار ما زالوا يتعلقون بهذه الحكايات ، ويطربون لها ويستمتعون بها ، ولعلهم لا يريدون أن يستأثروا بهذه المتعة ، ولا يرغبون فى أن يؤجلوها بالنسبة للصغار ، فيقدمونها اليهم فى أطباق جديدة ، ملونة ، شهية .. وهذه الأعمال فى تلك المرحلة العمرية تثير الخيال ، وتوسع



الآفاق ، وتنير العقول .. ان أذهانهم بالونات تكبر بالخيال لتستوعب المعرفة فيما بعد .

ولقد انقرضت المربيات ، وكذلك العجائز الذين كانوا يحكون للصغار هذه الحكايات ، واستعاض الأطفال عنهم بالتليفزيون والاذاعة ، والمجلة ، والكتاب ، والمادة الشعبية المقدمة من خلال هذه الأجهزة الحديثة ـ التى قد يتناقض وجودها ذاته مع خرافات الحكاية الشعبية ـ الا أننا نلحظ ان تلك الحكايات اضافة كبيرة وجاذبة للطفل عبر هذه الاجهزة .. وليس ذلك لغياب الروح النقدية عند الطفل ، فهو ناقد شديد الحساسية ، وهو يعبر عن الرضا على الشيء بالاقبال عليه ، ويعبر عن رفضه له بالانصراف عنه ، وما هو بحاجة الى أن يكتب مقالا نقديا ليؤكد به أنه « ناقد » ولديه نظرياته ومعاييره ومقاييسه .

والكبار ـ حتى فى محاولة الفرض ـ قد يجدون الكثير يريدون أن يصلوا به الى الأطفال مثل المواد التعليمية ، والوعظية ، والآباء يعرفون أن هذه احتياجات ، لكنهم اذا لم يراعوا الميول والرغبات انصرف عنهم الأطفال ... والحكاية الشعبية فى تقديرنا ضفيرة طيبة من الرغبة والاحتياج : فهى ممتعة ومثيرة ، وهى فى ذات الوقت ضرورة لصقل وجدانهم ، وتفتيح عقولهم ، والكشف عن جوانب عدة من الحياة التى نحياها .

ويبدو أن تولكين مفتون بالتشبيهات التى قد تكون ممتعة ، لكنها فى الوقت نفسه قد لاتكون مقنعة .. لقد شبه الحكايات الشعبية بلبن

الأطفال ، ثم شبهها بالأشياء القديمة التى تترك فيعبثون بها ، ووجد تماثلا بينهــا وبين القطع الفنية المكسورة ،وأخيرا يريد قصصهمفضفاضة واسعة – كالثياب – لتسمح لهم بالنمو ·· قد نتفق معه فى بعض أفكاره ، ولكن : من قال أن الأطفال سريعو التصديق ؟ لماذا يسألون اذن : هل حصلت هذه الحكاية ؟ · أما عن خروجهــم من الحكاية بعد سـماعها أو مشاهدتهــا أو قراءتها فهو أمر طبيعى ، وهم ليسوا مطالبين بأن يبقوا معها أبد الدهر ، هى تترك لديهــم انطباعات – سواء كانت عملا شعبيا أو مؤلفا – يبقى بعض الوقت : قد يطول اذا اندمجوا فى القصة وتأثروا بها تأثرا شديدا ، والا فأنهـم ينفضونها عنهم ، ويواصلون حياتهم المعتادة ، وربما عادوا للحكاية أو أبطالها بين حين وآخر، لسبب أو لآخـر ، لكن ذلك لا يعنى أنهــا ستترسب بالكامل فى عقولهم ووجداناتهم ·

واذا كان الأطفــال يخلطون بين الحقيقــة والخيال ، فذلك – أيضا – أمر يحدث مع الحكاية الشعبية ومع غيرها ·· ونفس الشيء ينطبق على التعميم فيما يتعلق بالأطفــال ، والفروق البيئية والفردية بينهم ·· ولسنا ندرى لماذا جعل نفسه نموذجا لما يحبه الأطفال أو لايحبونه فمن الواضح أنه كان ذا مزاج خاص به ، ولا يمكن تعميمه ·

وبعد ···

ان مقالا ، أو دراسة ، أو بحثا لا يمكن بأى حال أن يحســم بالكامل هذه القضية : هــل الحكايات الشعبية صالحة للكبار فقط ، أم للكبار والأطفال معــا ؟ هل هى حقا تنتمى الى عالم الطفولة ، وهل تمثل بصدق طفولة الانسان ، لذلك هى صالحة للأطفال ؟

الآراء تختلف وتتباين ، ولابد وأن نسـتمع اليها ·· وقد رددت على د· كارلا بوازييــه بأننا لم نكتف بالحكاية الشـعبية ، واعــادة صياغتها ، بل ان فاروق خورشـيد اتخذ من شخصية سيف بن ذى يزن بطلا لعمل مؤلف بالكامل ، كما اننا فى بعض الأحيان قد قدمنا أعمالا فيها مواجهــة لهذا التراث ورد عليــه ، وان شرقنــا يؤمن ، وسـيظل يؤمن بالحكاية الشعبية مادة وزادا للكبار والأطفال على السواء ·

···

ترى ، هل من راغب فى أن يدلى بدلوه فى هذه القضية ·· قضــية الطفولة والقصــص الشعبى ؟! ·· هذه دعوة الى أصحاب الأقلام لكى يسهموا معنا فى بحث الموضوع من كافــة جوانبه ·





ليالى الصعيد الملاح



توفيق حنا

نصوص غنائية فى فرح ريفى صعيدى

كنت فى الصعيد .. فى محافظة سوهاج .. قضيت أربع سنوات أعمل ناظرا فى مدارسها الاعدادية .. عملت فى قرية شندويل البلد (هناك بلدة بجوارها تدعى جزيرة شندويل) ثم فى مركز طما .. وأخيرا فى مدينة سوهاج .. وكانت هذه السنوات (١٩٦٠ - ١٩٦٤) من اجمل السنوات فى حياتى العملية .. ومن انشطها أيضا .

فى شندويل التى أحمل لها ذكريات لا تنسى سكنت القرية وكنت أعيش فيها كأحد أبنائها .. وكنت أول من أدخل بنات شندويل وما جاورها من القرى والنجوع فى مدرستى الاعدادية وكلفت زميلى وصديقى الشيخ زكريا أن يكتب على يافطة المدرسة بخطه الجميل الأنيق « مدرسة شندويل الاعدادية المشتركة » .

.. بدأت بأربع بنات (١٩٦١) .. وعندما زرت قرية شندويل عام ١٩٧٥ وجدت عدد البنات قد تضاعف عشرات المرات ، وجاوز مائتى بنت .. ومن بين المدرسين وجدت مدرستين .. ولعل هذا - من وجهة نظرى - أسعد انجازاتى التى عبرت بها عن حبى لهذا البلد .. الطيب الأمين ، وحماسى لتعليم المرأة الصعيدية .

وكان من عادتى أن أكلف تلاميذى بأن يسجلوا لى بعض النصوص من قراهم ونجوعهم وكفورهم ..

وذات يوم أحضر لى شافعى اسماعيل من تلاميذ السنة الأولى الاعدادية وكان فى الثالثة عشرة (١٩٦١) هذه النصوص التى جمعها من قريته « نجع هلال » [وشندويل تبعد بضع كيلو مترات من مدينة سوهاج] .. وهى نصوص الفرح (الزواج أو الزفاف) فى نجع هلال وفيما جاوره من بلدان صغيرة أخرى .. وفى الصعيد يطلقون على المآتم كلمة « الواجب » مقابل الفرح التى هى كلمة معروفة فى اللغة الشعبية المصرية .

• • •

●●● ليلة كتب الكتاب (عقد الزواج) ٠

كورس الفتيات يردد هذه الأغنية فى بيت العريس :

ياسلام ياسلام ياسلام ياقاضى الغرام

ياسلام لو شوفتو عينى ياسلام خضرة وعسلية

ياسلام ماتقعد جنبى ياسلام ساعتين وشوية

ياسلام لو شوفتو راسى ياسلام بالحَرْدَّه (١) الصافى

ياسلام ماتقول لناسى ياسلام ساعتين وشويه

ياسلام لو شوفتو شعرى ياسلام مَرْصوف على ضهرى

ياسلام ماتقول لأهلى ياسلام ساعتين وشويه

ياسلام لو شوفتو ايدى ياسلام بيضه وعسليه

ياسلام مَاتقَبَّض ميه ياسلام ساعتين وشويه

ياسلام ياسلام ياسلام ياقاضى الغرام

●●● ليلة الحنة ٠

فى بيت العروس ٠٠ فى جو الفرح والسرور وعلى أصوات الطبول وبمصاحبة الزغاريد يردد كورس الفتيات هذه الأغنية ٠٠ على هيئة حوار بين أم وابنتها :

عَيَّانه يامه . . . اسمالله يابنتى

خطيبى برّه . .. انشالله يابنتى

جابلى السرير باربع عجلات (٢)

جابلى الدولاب باربع مرايات

جابلى اللحاف وردات وردات

جابلى المخدة جنيهات جنيهات

عيانه يامه . . . اسمالله يابنتى

خطيبى بره . . . انشالله يابنتى

جوزى اجوز على أربعـه (٣)

أول واحده جابت بنت

وتانى واحدة جابت بنت

---

(١) منديل الرأس على شكل مثلث ٠

(٢) احضر لى ٠

(٣) عدد الزوجات جميعا أربع زوجات ٠

وقالت واحدة جابت بنت
وأنا الفتوة (٤) اللي جبت الولد

جوزى اجوز على أربعه
ساعة الأكل ناكل طحينيه
ساعة الشرب نشرب قهوجيه (٥)
ساعة النوم ندخل ناموسيه
عيانه يامه . . . امهالله يابنتى
خطيبى بره . . . انشالله يابنتى

●●● وفى نهاية ليلة الحنة ، توضع الحنة فى صينية وحول الحنة ست شمعات ·· ويحمل هذه الصينية رجل عبد ·· يطوف بها وهو يغنى:

الحنة يالحنة ·· والليلة رايحين نتحنا

●●● ليلة الدخلة ·· ليلة الفرح

وتكون هذه الليلة يوم الأحد أو يوم الخميس ·

بعد تناول العشاء يأخذ أهل العريس العروس ويضعونها على فرس ·· ويزفونها فى القرية ·· وفى مقدمة الزفة يردد المداحون مدائحهم (لم يسجلها شافعى اسماعيل) ثم تصل الزفة بيت العريس ·· ·· وهناك تجلس العروس على الكرسى الذى أعد لها ·· ويذهب الرجال الى الجامع للصلاة ثم يعودون مع العريس الى البيت ·· ·· ثم تتم الدخلة ·· وينفض الفرح وينصرف الجميع الى بيوتهم [وعلى رأى المثل ، العروسة للعريس والجرى للمتاعيس] ·

وفى هذه الليلة ·· ليلة الدخلة يردد كورس الفتيات هذه الأغنية ، وفى أثناء الغناء يرش الملح من فوق البيوت ·

تحت النخله العلاليه (٦) فات ولا صبّح على
حط إيده على القميص قلت له اسكت ياعريس
دا أبويا معاون بوليس وان حدّتك (٧) يصعب (٨) على
حط ايده على الكردان قلت له اسكت ياعثمان
دا ابويا قاضى الاسلام وان حدّتك يصعب على

---

(٤) الفتوة التى تمكنت أن تهب زوجها ولدا ·· والفتوة هو الرجل الشجاع القوى ·· وهو الفارس ·· والفتوة عندما ينحط فى سلوكه يصبح بلطجى ·· فتوة بلا قيم ·
(٥) قهوة ·· ولعل الكلمة من باب الدلال والدلع عند هذه الزوجة العزيزة المعززة ·
(٦) العالية ·
(٧) ان حدثك وقال لك قولا ثقيلا ·
(٨) صعب على أن احتمل ·

حط ايده على الحَلَق قلت له اسكت ياولد
دا أبويا قاضى البلد وان حدتك يصعب على

ثم يردد كورس الفتيات هـذه الأغنية مع الملح الذى ترشـه الجارات من فوق البيوت .. منعا للحسد .. وحماية للعريس أيضا :

الحارس الله . . والصلاة على النبى
يحرسك ياعريسنا من عيون الناس
الحارس الله . . . والصلاة على النبى

●●● فى الصباحية يردد أصدقاء العريس هـذا الموال الحزين .. وفى حيـاة القرية المصرية يرتبط الحزن بالفرح وكأنهما وجهان لعملة واحدة .. ولعل عبارة « اللهم اجعله خير » التى يرددها الانسان المصرى فى قمة فرحه تؤكد وتسجل هذه العلاقة وهذا الارتباط :

ياخسارة الورد لما ينقطف يرموه (٩)
أبو اسم غالى كل الملوك كرهوه
قالوا عليه دا نشف وتغير حواليه
إلا غزال زين صغير السن ورموه
الفم خاتم دهب على القد مايدراش (١٠)
النهد رمان من فوق الزنود وخدوه
ودوه (١١) لجدع مايفهمش بصفة العرض
ياخسارة الورد لما ينقطف يرموه

ونستمع أيضا لهذا الموال فى نهاية ليلة الفرح :

قاضى الغـرام اشتكى البرسيم لحموله
واللى معاه مال كل الناس تحاميله (١٢)
واللى بلا مال ، الجاسة عليه مالت . .
وتجيب منين ناس للغلبان تحاميله . :

●●●

---

(٩) يقطف .
(١٠) لا يدرى .
(١١) حملوه .. أحضروه .
(١٢) تدافع عنه وتحميه .

وهذا الموال يردده أحد أصدقاء العريس :

على عليوه بنالى فى الجبل أخصاص (١٣)

بده (١٤) يحوش (١٥) الهوا ، ميته (١٦) الهوا ينحاش

والرمل لم ينفتل والشوك لم ينداس

والعبد لم ينشرى إلا بست اكياس

ياصفحتين فى طبق ، ياوردتين فى كاس

يسلمك ياعريس من عيون الناس

وأخيرا فى الصباحية يردد كورس الفتيات هذه الأغنية :

على الحاج ناجى ياوله على الحاج ناجى

فصللى الجزمة ياوله والكعب عــاجى

على الحاج مهنى ياوله على الحاج مهنى

فصللى الجزمة ياوله والكعب بنى

على الحاج قناوى ياوله على الحاج قناوى

فصللى الجزمه ياوله والكعب هاوى (١٧)

على الحاج على ياوله على الحاج على

فصللى الجزمة ياوله والكعب عالى

على العجلاتو (١٨) ياوله على العجلاتو

نفض سريرك ياوله العروسة جاتو (١٩)

على الزراعيه ياوله على الزراعيه

نفض سريرك ياوله العروسة جايه

وسجل لى شافعى اسماعيل هذه المواويل وكلها تدور حول شكوى الزمان وتقلب الأيام .. وحول البين والفراق وغدر الأصحاب .

١ - زهزهت (٢٠) يازمان ، وذلّيتْ (٢١) ناس على الدنيا

---

(١٣) خص .. بيت طلق .

(١٤) غرضه .. رغبته .

(١٥) يمنع .

(١٦) ميته تعنى متى .

(١٧) عكس العالى .

(١٨) بالعجل كما تقول اى بسرعة .

(١٩) جاءت اليه .

(٢٠) أصبحت يا زمان قادرا على كل شىء .. متمكنا سعيدا .

(٢١) ذليت .. من الاذلال .. والذل .

من بعد لبس البنشات (٢٢)، لبست الخيش على الدنيا
حتى أخويا ابن والدى عزل عنى وخد له ركن فى الدنيا
وأنا حلفت يمينين (٢٣) ماأعاشر حد على الدنيا

٢ — البين (٢٤) قاللى اسمك ايه
أنا قلت له راضى
قاللى ايش بلاك بالمحبه ياراضى
أنا قلت له لم راضى
شفت البين جابلى بلاوى زيدّ أمراضى
جابلى القلب حتى القلب بى لم راضى

٣ — البين قاللى اسمك ايه ؟
أنا قلت له مرعى
قاللى مال حشيشك مقرطف
أنا قلت له مرعى
ماتقومى ياساقيه دورى
ماتقوم ياعجل انعى
من يوم ماغابو الحبايبه مانشف دمعى

٤ — ان دار عليك الزمان ياابن الكرام واطى (٢٥)
وعز نفسك ، ولاتمشى مع الواطى (٢٦)

---

(٢٢) الملابس الفاخرة •

(٢٣) مثنى يمين •• قسم •

(٢٤)البين هو الفراق ويرتبط الغراب وصوته بالفراق والخراب •

(٢٥) واطى تعنى الانحناء حتى تفوت العاصفة •• ودورة الحظ والبخت •• ونحن نذكر أغنية سيد درويش :
عشان ما نعلا ونعلا ونعلا
لازم نطاطى نطاطى نطاطى
ولكن الشاعر فى هذا الموال يقصد حكمة أخرى عكس ما يقصده سيد درويش •• انه يعنى بالمعنى الرواقى •• « ان لم يكن ما نريد فأرد ما يكون » •

(٢٦) الخسيس •• الدون • وكلمة دون تعنى دون المستوى الأخلاقى المطلوب فى الانسان السوى السليم •



وان سبك (٢٧) الندل ماتردش عليه واطى (٢٨)
تنام مبسوط . بإذن الله تغلبهم
واللى انت تغلبهم لو كانو عداك ميه (٢٩)
بيت الحرام شبك من دون البيوت واطى (٣٠)
٥ — أنا فى جرح ياطبيب ينتر المود بمطالع (٣١)
(٣٢) وآدى أعز الأحباب شى داخل وشى طالع
وآديك حتر ش المو ا ياطبيب وآديك طالع . . .
وإن قابلوك العوازل على الصفين
قوللهم طيب بخير
وبكره الأكاده (٣٣) على الخشب طالع . . .

(٢٧) اهانك .. شتمك .
(٢٨) وكانك لم تسمع .
(٢٩) مائة .
(٣٠) دنىء ومنحط .. والعكس سامى وعالى .
(٣١) بكثرة .
(٣٢) هـا هـو .
(٣٣) مع هذا ..

٦ — مر الطبيب بالبرهم (٣٤) ولا اداني (٣٥)
ذليت نفسي لأقل الناس ماداني
داني عفوف نفسي . . . ولا ادّاني (٣٦)
النفس نفسي وأنا أقامر أعففها (٣٧)
واصحن الصبر في كفي واسففها (٣٨)
وأوهب الروح للي خلقها ولا اداني (٣٩)

٧ — يازارع الورد ازرع لي معاك ورده
دا والله إن خضر الورد
ليبقالي في الكروم ورده
وآدي الورد قهار لبسني تياب النار (٤٠)
وأصبحت محتار بين حسنه وبين ورده

٨ — عبقول (٤١) ليه يامصر على حلقنا حادفتيني
هو بلك شوكي على حلقنا حدفتيني
آدي أول من الظلم ياناس
يبيعوا ويشتروا فينا
وآدي تالت من الظلم
أشد من في الطابور يشكي ويقول غلبان
عباس باشا واقف علينا عسكري بديدبان
خايفين نموتو غرابا ولايدروش أهالينا

٩ — يعني يامصر تحني علينا بالرجوع فيكي
وحياة الحسن والحسين اللي اتنشوا فيكي
خايفين نموتو غرابا ولاندّفن فيكي

١٠— خصمي لبس تاج ، وأنا محتاج مش لاقي
وفتّللي حبلين متين باع مش لاقي

---

(٣٤) الدواء .
(٣٥) لم يعطني شيئا من الدواء .
(٣٦) لا أصير دنيئا ..
(٣٧) اجعلها عفيفة .
(٣٨) أجعل الصبر مثل السفوف وأقدمه لنفسي حتى اجعلها صابرة .
(٣٩) ولا أصبح ذليلا حتى لو أدى بي الأمر الى الانتحار .
(٤٠) أثواب .

والزهر (٤١) نزل تحت ، حتى البخت مش لاقى
أنا كنت مبسوط وفى حال الأصول ياعم
الندل دخل الجنينة وبياكل عنب وبرقوق
والسبع مربوط ، حتى القوت مش لاقى

١١- ياصاحبى ان بعتنى خللى التمن غـــالى
وغالىّ سعرى ، وخلليلى الشرف غالى
دانا عبد الأسياد ومتربى على الغــــــالى
لايوم هانونى وخللونى على كيفى
مثل سمعناه من اللى قبلنا قالوه. . . .
بلدك تعزك كما قــالوا الوطن غـــالى

١٢- شوف الزمان اللى لوع (٤٢) اللى عزووه أهله
وصرّ له الغلب فى المنديل واداهله
بعد ماكان يقعد فى وسط المجالس وكل الناس تندهله
زعق عليه غراب البين شتت لمته (٤٣)
واصبح غريب الديار ولا حــد يندهله

١٣- طبيب الاجراح داوى كل الجـــروح
ومفيش غير جرحى أنا اللى فاضل
وحط ايده على خدى وقاللى روح ياقتيل الملاحه
مالكش دوا عندى فاضل

١٤- جملى برك على الرميله أنا قلت له قوم حصل (٤٤)
قاللى دانا مكوى على الجنبين وعصل (٤٥)
بعد ماكنا نلبس شاه سندسى ، ومفصل
صبحتنا يابين بنلم الدلاديل (٤٦) ونوصل

---

(٤١) ع ب حرفان يفيدان استمرار الزمن .. وتكراره .. أنا أقول دائما .. وهذا الموال عن الغربة والاغتراب .. وعذاب البعد عن الوطن .

(٤١) البخت .. الحظ .

(٤٢) من اللوعة .. والعذاب ..

(٤٣) الجماعة .. جماعة الأصدقاء والأصحاب .

(٤٤) لكى يلحق بالركب .. أو لكى يواصل الطريق .

(٤٥) ممتلىء جسمه بالألم .

(٤٦) بقايا القماش بعد التفصيل .

١٥- الناس فيها جرح ياطبيب وأنا فى ميه معدوده
أنا قلت له أمانه ياطبيب ريح على الكنبه قبليك
ياما كم ياطبيب طباباه قبلت تجيب الدوا قبليك (٤٧)
حصلاه (٤٨) ياطبيب يكون رب العباد قبليك
آدى الطبيب صرخ وقاللى
ياابن الناس حلاّية روح بس الأيام معدودة

١٦- عبقول ياقلب فضلك (٤٩) من اللى عشرته تقطع (٥٠)
انت تحبه ياقلب ، لكن هو من وراك يقطع
والله ان كسيت الردى (٥١) من الحرير مقطع
ياك الكلام فى تخين الصدغ (٥٢) عما يقطع

١٧- أنا كنت جمال فى مكه وأشيل فيها
قابلرنى تلاته ، والتلاته بنات
قلتلهم بنات مين يابنته
قالو بنات الخواجا اللى مات
حلفت لأبيع جملى وامشى مع البنات
وان قابلنى شريكى
لاقولله ضَرَّبه الجرب (٥٣) وآهو مات

نصوص من محافظة قنــا

ومن قنا هذه المواويل

فى عام ١٩٥٥ / ١٩٥٦ كنت فى مدرسة قنا الثانوية مدرسا للغة الفرنسية وكلفت تلاميذى أن يجمعوا لى من قراهم كل ما يتعلق بالمأثورات الشعبية من حواديت ومواويل ومفردات أيضا ·· واستجاب البعض لدعوتى ·· وأذكر بينهم محمد سلامة آدم (د · محمد سلامة آدم) والشاعر الراحل أمل دنقل الذى قدم لى فيما أذكر بعض مفردات قريته (القلعة) ·· ولا ادرى أين هذه الصفحة الآن ·· كان هدفى الأول (بعيدا

(٤٧) [illegible] ·
(٤٨) هل من الممكن ·· ربما ·
(٤٩) أترك ··
(٥٠) تقطع الود ·· والمحبة ·
(٥١) الانسان الدنىء ·· الخسيس ·
(٥٢) تخين الصدغ يعنى الغبى ·· والبليد ·· وعديم الاحساس ·
(٥٣) أصابه مرض الجرب حتى مات ·

عن النشر) أن أدفع تلاميذى الى معايشـــة وطنهم الصغير لتعميق انتمائهم لوطنهم الكبير ·· مصر ·· وأنا أقلب فى أوراقى القديمة عثرت على بعـض هـذه المواويل ولا أذكر جامعها ·· الآن ··

● ● ●

١ - صبح الصباح الجديد وأنا على الموردة (٥٤) بدرى
كل البدوره (٥٥) وردت وأنا خلى لم ورد بدرى
أسألك يارب ياللى ع العباد ستار
تلم شملى وتجمعنى على بدرى (٥٦)

٢ - دى بنت مين ياعرب م القصور طلت (٥٧)
شبكت قليبى (٥٨) ولسه العين ماتملت
لاروح لابوها واقولله
بنت الكرام ذلت
إذا كنت ذليت يابه
خدونى البحر وارمونى
ودككوا (٥٩) النبل فى جسدى وفى عيونى

٣ - يابيض البيض ياللى قميصك من الصابون مدعوك
نصبوا الفرح قدام بابك بيوم مادعوك (٦٠)
لو كنت ع البال كانو جو (٦١) لغاية البيت ودعوك
لكن انت موش ع البال طمن خاطرك وارتاح
وإنتش (٦٢) رغيفك بدمه وسيبك من التفاح
يابو عيون سود ياللى عينيك من البكا وجعوك

---

(٥٤) الموردة حيث تملاء الفتيات والنساء جرارهن بالماء ·
(٥٥) البدور جمع بدر ·· الفتيات الجميلات ·
(٥٦) حبيبتى التى تشبه البدر ·
(٥٧) نظرت ·· واطلت من نافذة القصر ·
(٥٨) تصغير قلب ·
(٥٩) اغرزوا السهام ·
(٦٠) من الدعوة ··
(٦١) حضروا ·
(٦٢) أخطف ··

٤ — وإن هفنى الشوق ياجميل أبعت لك سلام مع مين
وأنا رحت الحبيب لقيته يتقلب شمال ويمين
جابو له الدوا قال جايبين الدوا لمين
حطوا الدوا فى علابه (٦٣) ورجعوه لصحابه
ايش (٦٤) يعمل الدوا اللى مفارق أصحابه

٥ — جملى برك فى الطريق والكل يراعيلى (٦٥)
أنا كنت فى لمه وكل الناس تراعيلى (٦٦)
وقف عزولى أمامى ياناس يراعيلى
نده على غراب البين وشحتر (٦٧) لى
وفضلت أقول ياقليل الأصل أمانة ياأعمى تراعيلى

٦ — الخسيس قال للأصيل تعالى عندنا خدام
تاكل وتشرب وتبقى من جملة الخدام
زعق الأصيل وقال
لاطلع الجبل تاكلنى الديبه (٦٨) والغربان
ولا يقولوا الأصيل عند الخسيس خدام

٧ — ليه يازمان خليتنى على دار العزول واقف
مده طويله : شحات : ماسك العصا : واقف
وابن الهفيه (٦٩) يكلمنى بكلام واقف
مَحَسّش الرديه عملت معايا دور
وقعت من سابع دور ملقتليش حبيب واقف

٨ — عجبى على جوز غزلان على القنا جـارى
وجههم صلب مبروم .. يشبهو بنات الروم (٧٠)
وكيف أنا أموت محروم وبيت الحبيب جارى

● ● ●

(٦٣) علب ..
(٦٤) ماذا .. آى شىء .
(٦٥) ينظر الى .. ويرانى .
(٦٦) ترعانى .. وتهتم بى ..
(٦٧) شحتر .. بعثر .. شتت .
(٦٨) الذئاب .
(٦٩) قليلة الأصل .
(٧٠) كانت العائلات الايطالية منتشرة فى مصر منذ عشرات السنين ومن الأسماء التى كانت شائعة العائلات القبطية اسم « سنيوره » التى تعنى فتاة باللغة الايطالية .

قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية للتراجيديا الاغريقية

د. أحمد عتمان

يفوت الكثير من الباحثين أن شعراء المسرح الاغريقي التراجيدي قد استمدوا موضوعاتهم من مصادر أقدم منهم ومؤلفات أخرى سبقتهم وهذا ما سنسلط عليه الضوء الآن بالنسبة لمسرح أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس ٠

اذ تقوم كل مسرحيات أيسخولوس فيما عدا « الفرس » على الأسطورة ٠ والنبع الأسطورى المفضل لديه ولدى كافة شعراء التراجيديا ـ كما سنرى ـ هو حلقة ملاحم الحرب الطروادية التى جاءت قصة أوديب ضمنها ٠ من هذه الملاحم استقى ايسخولوس موضوعات نصف مسرحياته وله أربع مسرحيات مأخوذة من « الالياذة » وثلاثة من « الأوديسيا » ٠ وتحتل أسطورة ديونيسوس ورحلة السفينة أرجو المرتبة الثانية ٠ ومع ذلك فيمكننا أن نقول عن مصادر مسرحه ككل بأنها تغطى معظم التراث الأسطورى فهى متنوعة ، بل ان بعض مسرحياته مثل «جلاكوس البونطى »

Glaukos Pontios تقوم على أسطورة بويوتية محلية مجهولة اكتشفها الشاعر نفسه عن طريق البحث والتقصى ومعايشة صيادى هذه المنطقة «١» ٠

ونظرة واحدة الى عناوين مسرحيات أيسخولوس والشذرات المتبقية (٢) منه كفيلة بأن تؤيد وتؤكد صدق المقولة فى هذا الشاعر ، أى ان مسرحياته ليست سوى « فتات من مائدة هوميروس الضخمة الفخمة » (٣) ٠ بيد أن آراء الدارسين فى معنى هذه العبارة متباعدة ٠ فمن قائل انها تعنى الروح العامة لمسرح ايسخولوس كانعكاس للعظمة البطولية الهومرية ، الى آخر يقول بأن العبارة تشرح بنية مسرحيات ايسخولوس المبكرة حيث سادت التقنية السردية الملحمية كما لاحظنا ٠ ونحن نرجح أن العبارة تستهدف مصادر أيسخولوس قبل أى شئ آخر وأنها لاتعنى هوميروس وحده ـ حيث لم يأخذ منه ايسخولوس سوى سبع مسرحيات ـ وانما تعنى أيضا الحلقة الملحمية ـ والتى غالبا ما كانت تنسب الى هوميروس لدى القدامى ٠

ولعل القارىء الحصيف يستطيع أن يستخلص المزيد من الحقائق والمعلومات حول مسرح أيسخولوس وعلاقته بالتراث الشعبى لو أمعن النظر فى القائمة التالية ٠

قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات أيسخولوس

الموجودة (★) والمفقودة

المصدر الأسطورى والملحمى	عنـــوان المسرحية
القبرصـية Kypria	افيجينيـا Iphigeneia الميسيون Mysoi بالاميديس Palamedes تيليفوس Telephos
الاليـاذة Ilias	حمام هيكتور أو الفريجيون Hektoros lytra e Phryges يوربا أوكاريس Europe e kares المرميدونيون Myrimdones عرائس البحر (بنات نيريوس) Nereides
الأثيوبية Aithiopis	الطراقيات Thressai ممنون Memnon التحكيم فى الأسلحة Hoplon krisis نساء سلاميس Salaminiai بسيخوستاسيا (النشور ؟) Psychostasia
الالياذة الصغيرة Mikra Ilias	أهل ليمنوس Lemnioi فيلوكتتس، Philoktetes
ملاحـم العودة Nostoi	ثلاثية الأوريستيا وهى : Oresteia : ١ ـ أجا ممنون ★ 1) Agamemnon ٢ ـ حاملات القرابين ★ 2) Choephoroi ٣ ـ الصافحات (ربات الصفح) ★ 3) Eumentides بروتيوس الساتيرى Proteus Satyrikos
الأوديسيا Odysseia	كيركى الساتيرية Kirke Satyrike أوستولوجوى (عظام البطل ؟) Ostologoi بينيلوبى Penelope
تيليجونيا Telegonia	مرشدوا الأرواح Psychagogoi
الأوديبية Oidipodeia	لايوس Laios أوديب Oidepous الهولة الساتيرية (أبو الهول الساتيرى) Sphinx Satyrike
الطيبيـة Thebais	الأرجيون Argeioi أهل اليوسيس Eleusinioi السبعة ضد طيبة ★ hepta epi Thebas

(★) المسرحيات التى وضعت أمامها نجمة ★ هى التي وصلت الينا سليمة .

عنـــوان المسرحية	المصدر الأسطورى والملحمى
الخلفـاء Epigonoi	**الخلفـــاء Epigonoi**
المصريون Aigyptoi بنات داناؤوس Danaides المستجيرات(*) Hiketides	**الدانائية** Danais
بروميثيوس سارق النار Prometheus Pyrophoros بروميثيوس مقيدا (*) Prometheus Desmotes بروميثيوس طليقا Prometheus luomenos بروميثيوس الساتيرى محترقا Prometheus Lyrkaeus Satyrikos	**معركة المردة** (التيتانيس) Titanomachia
الباكخيات Bakchai تابعات أو بنات لابس جلد الثعلب (أى باكخوس) Bassatides مربيات ديونيسوس Dionysou Trophoi الايدونيون (الطراقيون) Edonoi ليكورجوس الساتيرى Lykourgos Satyrikos الشبان الصغار Negniskoi اكسانترياى (؟) Xantriai بنثيوس Pentheus سيميلى أو حاملات الماء Semele e Hydrophoroi	**اسطورة ديونيسوس**
أثاماس Athamas أرجو أو المجدف Argo e Kopastes كابيروى Kabeiroi هيبسيبيلى Hypsipple فينيوس Phineus	**اسطورة السفينة ارجو**
أميمونى الساتيرية Amymone satyrike بوليد يكتيس Polydektes فور كيديس Phorkides	**اساطير أرجوس**
ألكمينى Alkmene أبناء هرقل Herakleidai	**اسطورة هرقل**
الفرس(*) Persai	من التاريخ المعاصر (٤)

المصدر الأسطورى والملحمى	عنـــوان المسرحية
مصادر متفرقة	أيتاياى Aitaiai اتالانتى Atalante جلاوكوس البونطى Glaukos Pontios جلاوكوس فى بوتنياى (بويوتيا) Blaukos Potnieus بنات هيليوس Heliades اكسيون Ixion كالليستو Kallisto كيركيون الساتيرى Kerkyon Satyrikos نيميـا Nemea نيوبى Niobe بيرمايسبيديس (؟) Permaibides سيسيفوس الهارب الساتيرى Sisyphos drapetes satyrikos سيسيفوس يدحرج الصخرة Sisyphos Petroky listes ابن رامى القوس (؟) Toxotides (غير مؤكدة) Oreithyia
مصادر متفرقة	ديكتيولكوى (الصيادون ؟) Diktyoulkoi صانعو الأسرة Thalamopoioi المتفرجون أو أهل البرزخ اسثموس Theoroi e Isthmiastai الكاهنـات Hiereiai كيريكس الساتيروى Kerykes satyroi الكريتيات Kressai الأسد الساتيرى Leon Satyrikos طلائع الموكب Propompoi الفريجيون Phrygioi

وتعزى الى سوفوكليس ما بين ١٠٤ الى ١٣٠ مسرحية لم تصلنا منها كاملة (٥) سوى سبع مسرحيات فقط ٠

ومن الملاحظ أن حوالى ٥٣ مسرحيـــة من مسرحيــات ســوفوكليس أخذت موضوعاتها من حلقة الملاحـــم الطروادية والطيبية ٠ وبذلك يسير سوفوكليس على الدرب نفسه الذى أتبعه أيسخولوس ٠ ويكاد سوفوكليس أن يكون قـد أهمـل أسطورة ديونيسوس مع أنها المنبع الأصلى للدراما وهى التى استقى منها ايسخولوس بعض مسرحياته ٠ وشق سوفوكليس طريقـه الخاص حين احتفى احتفـاء ملموسا بأساطير مسقط رأسه كولونوس والمنطقة التى عاش بها أى اتيكا بصفة عامة فى حين لم يفعل ذلك أيسخولوس اذ أهمل الأساطير التى تدور حول ثيسيوس وفايدرا وايون وتيريوس وبروكريس على سبيل المثـــال ٠ ونهل ســوفوكليس موضــوعات بعض مسرحياته من أساطير مدينة ارجوس مثل مغامرات بيرســيوس والعداوة القاتلة بين اتريوس وثيستيس وتناول كذلك أسطورة رحلة السفينة أرجو ٠ واذا عقدنا مقارنة بين ايسخولوس وسوفوكليس من حيث مصادرهما الملحمية والأسطورية لوجدنا أن سوفوكليس يتجنب كل ما هو فوق مستوى البشرية ويقترب من كل ما هو آدمى ٠ لقد تحاشى الأساطير البدائية والغامضة وتلك التى تلعب فيها الآلهة الدور الرئيسى وكل تلك الأساطير هى التى ترعرعت فيها وتجلت عبقرية أيســخولوس ٠ حقـا ان بعض مسرحيات سوفوكليس مثل « نيوبى » و « ثاميراس » و « تريبتوليموس » تعالج مثل هذا النوع الأيسخولى من الأساطير ولكنها قد تكون مسرحيات مبكرة فى انتاج سوفوكليس الذى تخلص بعد ذلك من تأثير رائده الكبير ايسخولوس ٠ ←

قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات سوفوكليس

الموجـــودة (★) والمفقـــودة

المصدر الأسطورى والملحمى	عنـــوان المسرحية
القبرصية Kypria	ألكساندروس Alexandros جشد الآخيين أو المجتمعون على الوليمة (ساتيرية) Achaion syllogos e syndephoi satyroi عشاق أخيلليوس (ساتيرية) Achilleos Erastai satyroi المطالبة بعودة هيلين Helenes Apaitesis زواج هيلينى (ساتيرية) Helenes Gamos satyrikos افيجينيا Iphigeneia التحكيم (ساتيرية) Kaisis satyrike الميسيون Mysoi ناوبليوس مبحرا Nauplios kotapleon أوديسيوس مجنونا Odysseus mainomenos بالاميديس Palamedes الرعــاة Poimenes أهل سكيروس Skyrioi تيليفوس (ساتيرية) Telephos Satyrikos ترويلوس (الطروادى الصغير) Troilos
الاليــاذة Illias	الفريجيون Phryges
الاثيوبية Aithiopis	الأثيوبيون أو ممنون Atreus e Mykenaiai
الالياذة الصغيرة Mikra Illias	أياس حامل السوط Aias mastigophoros الدولوبيس (شعب فى تساليا) Dolopes الـ[illegible]رطيات Lakainai فيلوكتيتيس (*) Philoktetes فيلوكتيتيس فى طروادة Philoktetes en Troia فوينيكس (أ) Phoinix a فوينيكس (ب) Phoinix b
حصار طروادة Iliou persis	أياس اللوكرى Aias Lokros الاسيرات Aichmalotides أبناء أنتينور Aoakoonidal لاؤوكون Yaokoon حاملوا (حاملات) الأقماع (الأنابيب) Xoanephoroi

المصدر الاسطورى والملحمى	عنـــوان المسرحية
	بوليكسينى Polyxene برياموس Priamos سينون Sinon
ملاحم العودة Nostoi	أيجيسثوس Aigisthos (?) أليتيس (ابن ايجيسوس من كليتمنسترا) Aletes أندروماخى Andromache (?) هيرميونى Hermione ايوريساكيس Eurysakes اليكترا (*) Elektra اريجونى Ergone كليتيمسترا Klytaimestra ناوبليوس محترقا Nauplois pyrkaeus بيليوس Peleus تيوكروس Teukros تينداريوس Tindareos بنات فثيا Phthiotides خريسيس Chryses
الأوديسيا Odysseia	ناوسيكا (الغاسلات) Nausikaa-Plynthriai الفاياكيس Phaiakes
تيليجونيا Telegoneia	يوريالوس Euryalos الحمام أو أوديسيوس المصاب بالشوك أو الجريح Niptra e Odysseus akanthoples e traumatias
الأوديبية Oidipodeia	أوديب ملكا (*) Oidipous tyrannons أوديب فى كولونوس (*) Oidipous epi Kolonon
الطيبية Thebais	أمفياريوس (ساتيرية) Amphiatros satyrikos أنتيجونى(*) Antigone
الخلفاء Epigonoi	ألكميون Alkmeon الخلفاء اريفيلى (أوينيوس ؟) Epigonoi : Eriphyle (Oineus ?)
فتح أويخاليا Oichalias Halosis	بنات تراخيس(*) Trachiniai
أسطورة ديونيسوس	الديونيسى (ساتيرية) Dionysiakos satyrikos

المصدر الأسطورى والملحمى	عنـــوان المسرحية	
أسطورة السفينة أرجو **Argonautika**	أثاماس (أ)	Athamas a
	أثاماس (ب)	Athamas b
	أميكوس (ساتيرية)	amykos satyrikos
	بنات كولخيس	Kolchides
	بنات ليمنوس	Lemniai
	بيلياس : مقتلعو الجذور	Pelias : Rhizotomoi
	أهل سكيثيا	Skythai
	تيرو (أ)	Tyro a
	تيرو (ب)	Tyro b
	فينيوس (أ)	Phineus a
	فينيوس (ب)	Phineus b
	فريكسوس	Phrixos
أساطير مدينة أرجوس	أكريسيوس	Akrisios
	أندروميدا	Andromeda
	اتريوس أو نساء موكيناى	Atreus e Mykenaiai
	بنات داناؤوس	Danai
	ثيستيس فى سيكيون	Thyestes en sikyoni
	ثيستيس مرة ثانية	Thyestes deuteros
	ايناخوس (ساتيرية)	Inachos satyrikos
	أهل لاريسا	Larisaioi
	أوينوماؤس : هيبوداميا	Oinomaos : Hippodameia
أسطورة هرقل	أمفيتريون	Amphitryon
	هرقل فى تايناروں أو هرقل الصغير (ساتيرية)	Herakles en Tainaro e Herakleiskos satyrikos
أساطير اتيكية	ايجيوس	Aigeus
	دايدالوس	Daidalos
	ثاميراس	Thamyras
	اكسيون	xion
	يوباتيس	Iobates
	هيبونوس	Hipponous
	كاميكوى أو مينوس	Kamikoi : Minos
	كيداليون (ساتيرية)	Kedalion satyrikos
	البكم (ساتيرية)	Kohoi satyroi
	العرافون أو بوليدوس	Manteis e polyidos
	ملياجروس	Meleagros
	موموس (ساتيرية)	Momos satyrikos
		Niobe

المصدر الأسطورى والملحمى	عنـوان المسرحية
	باندورا أو الطارقون بالمطرقة (ساتيرية) Pandora e sphyrokopoi satyroi سالمونيوس (ساتيرية) Salmoneus satyrikos سيسيفوس Sisyphos تانتالوس Tantalos
مصادر غير مؤكدة	اريس Eris يوميلوس Eumelos ايبيريس Iberes يوكليس Iokles مقتفو الأثر (ساتيرية) Ichneutai الموساى (ربات الفنون) Mousai قارعات الطبول Tympanistai هيبريس (ساتيرية) Hybris satyrik حاملو (حاملات) الماء Hydrophoroi

وبدأ يوريبيديس يكتب التراجيديا وهو فى سن الثامنة عشرة وان لم تقبل مسرحياته رسميا ضمن برامج المباريات المسرحية الا عام ٤٥٥ أى عندما كان يناهز الثلاثينات من عمره • وحتى عام ٤٣٨ ، ى عندما قدم مسرحية « الكيستيس » ــ وهى أقدم ما وصلنا من انتاجه ــ كان قد نظم سبع عشرة تراجيدية • وفى الاثنين وثلاثين عاما الأخيرة من عمره زاد قريحته خصوبة بصورة ملفتة للنظر اذ أنتج ما لا يقل عن خمس وسبعين مسرحية • وجدير بالذكر أن علماء الاسكندرية ابان القرن الثالث كانوا يمتلكون ثماني وسبعين مسرحية من انتاج يوريبيديس وكان من بينها ثماني مسرحيات ساتيرية • ويبلغ اجمالى ما يعتقد أن يوريبيديس قد نظمه من مسرحيات حوالى اثنتين وتسعين تراجيدية وساتيرية ولم يبق منها سوى سبع عشرة تراجيديةومسرحية ساتيرية واحدة وأجزاء كبيرة من تراجيدية أخرى بالاضافة الى العديد من الشذرات المتفرقة (٦) • ومع قلة ما وصلنا من مسرحيات يوريبيديس الا أنها تفوق عددا ما وصلنا من زميليه الشاعرينالأخرين ايسخولوسوسوفوكليس مجتمعين • وجدير بالذكر أن يوريبيديس قد سبق سوفوكليس ــ بعدة شهور فقط ــ الى الموت عام ٤٠٦ •

ومن الملاحظ أن يوريبيديس فى اعتماده على المصادر الأسطورية والملحمية يقتفى أثر سابقيه حيث أمدته أساطير طيبة وأرجوس بالكثير من القصص حول آل أوديب واتريوس وغيرهما • وهو مثل سوفوكليس يبدى تحيزا خاصا لأساطير موطنه فيشعر بالنشوة وهو يمجد ويخلد انجازات ابطال أثينا أمثال ثيسيوس وارخثيوس • أما حلقة الملاحم الطروادية فلم تكن فيما يبدو مفضلة لدى يوريبيديس وربما يرجع السبب فى ذلك الى أنه قد وجدها موضوعا مستهلكا • ولذا نجد عشرين فى المائة فقط من مسرحياته جاءت من هذا المصدر وهى نسبة ضئيلة اذا قيست بمثيلاتها لدى الشعراء الآخرين • ولكنها نسبة تعد كبيرة اذا وضعنا فى الاعتبار تعدد المصادر الأسطورية والملحمية التى كان يمكن للشاعر أن يستلهمها • على أية حال كان يوريبيديس يفضل التجول فى آفاق الأساطير الاغريقية بحثا عن تلك التى لم تستغل بعد فهو أول من كتب عن فايثون وكريسفونتس وبيلليروفون •

قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات يوريبيديس

الموجـــودة (★) والمفقودة

المصدر الأسطورى والملحمى		عنـوان المسرحية	
القبرصـية	Kypria	ألكسندروس افيجينيا فى أوليس(*) بالاميديس بروتيسيلاوس أهل سكيروس تيليفوس	Alexandros Iphigenia en Aulidi Palamedies Protesilaos Skyrioi Telephos
الاليـاذة	Ilias	ريسوس (*)	Rhesos
الاليـاذة الصغيرة	Mikra Ilias	فيلوكتيتيس	Philoktetes
حصار طروادة	Iliou Persis	هيكابى	Hekabe
ملاحم العودة	Nostoi	أندروماخى (*) هيلينى (*) اليكترا (*) افيجينيا بين التاورين(*) أوريستيس (*)	Andromache Helene Elektra Iphigeneia en Taurois Oerstes
الأوديسـا	Odysseia	كيكلوبس (ساتيرية)	Kyklops satyrikos
الأوديبيـة	Oidipodeia	أوديب خريسيبوس	Oidipous Chrysippos
الطيبية	Thebais	انتيجونى المستجيرات (*) هيبسيبيلى الفينيقيات (*)	Antigone Hiketides Hypsipyle Phoinissai
الخلفـاء	Epigonoi	الكميون عبر كورنثه الكميون عبر بسوفس	Alkameon ho dia Korinthou Alkameon ho dia Psophiuos
أسطورة ديونيسوس		عابدات باكخوس (الباكخيات)(*)	Bakchai

المصدر الأسطورى والملحمى	عنـوان المسرحية	
أسطورة السفينة أرجو **Argonautika**	اينـو ميـديا (*) نبات بيليوس فريكسوس (أ) فريكسوس (ب)	Ino Medeia Peliades Phrixos (a) Phrixos (b)
أساطير مدينة أرجوس	اندروميدا بنات داناوءوس ديكتيس ثيستيس الكريتيات أوينوماوس بليسثنيس	Andromeda Danai Diktys Thyestes Kressai Oinomaos Pleisthenes
أسطورة هرقل	الكمينى بوزيريس (ساتيرية) يوريستيوس (ساتيرية) هرقل مجنونا (*) أبناء هرقل (*) الكيستيس (*) ليكيمنيوس سيليوس (ساتيرية) بنات تيمينوس تيمينوس	Alkmene Bousiris satyrikos Eurytheus satyrikos Herakles Mainomenos Herakleidai Alkestis Likymnios Syleus satyrikos Temenidai Temenos
الأساطير الاتيكية	ايجيوس الوبى (أوكيركيون) اريختيوس ثيسوس هيبوليتوس المغطى هيبوليتوس المتوج (*) ايـون (*) بيريثوس سكيرون (ساتيرية)	Aigeus Alope (Kerkyon) Erechtheus Theseus Hippolytos kalyptomenos Hippolytos stephanias Ion Peirithous Skiron satyrikos
مصادر متفرقة	أيولوس انتيوبى ارخيلاوس أوجى أوتوليكوس (ساتيرية)	Aiolos Antiope Archelaos Auge Autolykos satyrikos

المصدر الأسطورى والملحمى	عنـوان المسرحية
	بيلليروفونتيس Bellerophontes
	جلاوكوس (بوليئيدوس) Glaukos (Polyidos)
	ثيريستاى (ساتيرية) Theristai satyroi
	اكسيون Ixion
	كادموس Kadmos
	كريسفونتيس Kresphontes
	الكريتيون Kretes
	لاميـا Lamia
	ميلانيبى مقيدة Melanippe desmotis
	ميلانيبى حكيمة Melanippe sophe
	ملياجروس Meleagros
	بيليوس Peleus
	راداما نشيس Rhadamanthys
	شينيبويا Stheeneboia
	سيسيفوس (ساتيرية) Sisyphos satyrikos
	تينيس Tennes
	فايثون Phaithon
	فوينيكس Phoinix

---

(١) Pausanias, IX 22, 7.

(٢) عن الشذرات المتبقية من شعراء التراجيديا الاغريقية أنظر :
B. Snell, Tragicorum Graecorum Firagmenta, Gottingen 1971.

(٣) Athenaeus, p. 347.

(٤) « الفرس » هى المسرحية التاريخية الوحيدة التى وصلتنا من المسرح الاغريقى : أنظر د. أحمد عتمان ، الشعر الاغريقى تراثا انسانيا وعالميا (عالم المعرفة ١٩٨٤) ص ٢٠٥ وما يليه .

(٥) عن الشذرات المتبقية من سوفوكليس أنظر حاشية رقم ٢ وراجع :
A.C. Pearson The Fragments of Sophocles, Cambridge, 1963

(٦) أنظر حاشية رقم ٢ reprint Amsterdam 1971

من فن الموال

يازارع الشر هيجيلك فى يوم تجنيه
الشر ليه تزرعه دا الأرض عاليه عليه
ومنين تجيب التقاوى أو منين ترويه
من قبل ما تزرعه اسأل كتير زرعوه
يوم الحصاد كان بياخد كل زارع ايه

★★★

عينى عليك يا زمن لما الأصيل ينداس
يبقى الجزا والتمن مد الايدين للناس
والليل بيقضيه حزين خايف ملام الناس
بتهينه ليه يا زمن اضحك له لو مره
واللا انت طبعك كده بتذل ف ابن الناس

★★★

قالولى جارك أصيل أنا قلت عديته (١)
لاعمره هان كلمتى ولا مره عديته (٢)
طب ماحنا أهل وجيران بيتى قصاد بيته
دخل مابينا الشيطان قام فرق القلبين
وبعدنا عن بعضنا وعادانى وعاديته

★★★

يادنيا مالك كده خاينه ماليكى أمان
خليتى الاخرس نطق فيكى بألف لسان
قال يا زمان العجب دايما كده خوان
كل اللى عنده أدب قافل على نفسه
ساب الطريق للبوم يمشى مع الغربان

(★) الراوى محمد توفيق خلف الله ـ مطرب شعبى ـ الفاوية ـ أبو مناع مركز دشنا ـ ١٩٨٧ .

(★) جمع وتدوين : عبد العزيز رفعت .

(١) عديته ـ من العدد ، أى أننى حسبته ضمن الأصلاء حقيقة .

(٢) أى تركته ولم احفل به أو برأيه .



عادل ندا

يمثل الصبر جانبا أساسيا فى البناء الثقافى لكثير من المجتمعات ، من بينها المجتمع المصرى · واذا كانت فكرة الصبر تستمد بعضا من أصولها من أساس اعتقادى، فانه لا يمكن اغفال الأساس الواقعى الذى تولدت عنه فكرة الصبر كمفهوم ، وما أحاط به من تصورات تجلت فى كثير من المظاهر التعبيرية ·

واذا كان المجتمع المصرى بما له من جذور ضاربة فى القدم ــ مما يعنى امتداد خبرة الانسان المصرى التاريخية الطويلة ــ قد واجه الواقع المحيط به واستخلص لنفسه مجموعة من القيم من بينها الصبر ، فان الجانب الثقافى من حياة هذا المجتمع ــ شأن أى مجتمع ــ يمثل تجريدا لهذه القيم ويساهم فى تحديد طبيعة هذه القيم أيضا ·

ومن المعروف أن ثقافة المجتمع المصرى المعاصرة وخاصة الثقافة الشعبية قد شكلتها مصادر عدة بحكم الموقع الخاص لمصر وما أتيح لها من احتكاك حضارى مع الشعوب المحيطة · بل ان أى عنصر من عناصر الثقافة الشعبية يتضمن بصورة تركيبية ملامح متعددة بحيث يمكن القول ان مفهوما كمفهوم « الصبر » لدى الانسان الشعبى يتضمن فى داخله ملامح متعددة منها ملامح فرعونية وملامح اسلامية الى غير ذلك من عناصر شكلت ثقافة هذا الانسان المصرى ·

وقد حرص الكاتب على أن يدعم دراسته الموجزة عن مفهوم الصبر بعنصر آخر من عناصر الثقافة الشعبية يتمثل فى « التسميات » ــ التى يطلقها أبناء المجتمع على مواليدهم اذ تعكس هذه التسميات مجموعة من المفاهيم يتحدد مدى انتشار بعضها بمجموعة من الظروف الموضوعية المحيطة فى فترة بعينها ·

١ - مفهوم الصبر

ترجع قيمة الصبر كمفهوم من المفاهيم الثقافية التى تصوغ حياتنا الشعبية الى كونه يمثل جزءا من البناء الاجتماعى حيث يعمل على سيادة لون من ألوان الاستقرار الداخلى للمجتمع

واذا كان الانسان فى حاجة دائمة الى معرفة فالمعرفة بدورها فى حاجة الى زمن كى تتحول هى الأخرى من تصور ذهنى الى سلوك شخصى يحدد الملامح العامة لثقافة المجتمع ·

ويعرف **كلاكهون** الثقافة بأنها جميع مخططات الحياة التى تكونت على مدى التاريخ ، بما فى ذلك المخططات الضمنية والصريحة والعقلية واللاعقلية ، وهى موجودة فى أى وقت كموجهات لسلوك الناس عند الحاجة ، ويضيف ·· أنها نسق تاريخى المنشأ يضم جميع مخططات الحياة الصريحة والضمنية ويشترك فيه كل أفراد الجماعة أو المجتمع » (١) ·

وعليه تعتبر الثقافة تجريدا للسلوك الفعلى للانسان مما جعل العلاقة بين الثقافة والسلوك علاقة وثيقة متصلة الحلقات ، فالثقافة هى أساس السلوك ، وكل ثقافة لا تتحول الى سلوك تعتبر ثقافة لم تبلغ سن الرشد بعد ·

ويعرف تيلور Tylor « الثقافة بأنها ذلك الكل المركب الذى يشمل المعرفة والعقيدة والفن والأخلاق والقانون والعادات الاجتماعية وكل القدرات الأخرى التى يكتسبها الانسان باعتباره عضوا فى جماعة (٢) ·

أما كلم klemm فيرى أنها تتضمن العادات والمعارف والمهارات والحياة المنزلية والعامة فى السلم والحرب وتتضمن أيضا الدين والعلم والفن » (٣) ·

فالثقافة هى حاصل اجمالى بعض العوامل الأيدلوجية اضافة الى السلوك المكتسب والخصائص المادية والاجتماعية والعقلية المنقولة التى تميز الجماعة الانسانية ·

وهى أيضا تتألف من الأفكار وأنماط السلوك ويستخدمها البعض بالتناوب مع كلمة حضارة ، ولكن الحضارة ثقافة مركبة واسعة الانتشار ·

وقد اختلف الفلاسفة فى تفسير معنى القيم وتضاربت الآراء والنظريات حول طبيعة هذه القيم ما بين الثبات والتغير ، وأقر البعض أن الحقيقة الطبيعية المعيارية للقيم تحمل معها معنى نسبيا ، وان القيم تتفاوت تفاوتا بينا وتقدر شدتها بدرجة الالزام ونوع الخبرات ·

ويعرف « **بيسر** » القيمة : « أى شىء خيرا كان أو شرا : (٤) ·

وفكرة الصبر بمعناها الشامل تتضمن فى داخلها مفهوما وقيمة تستمد أصولها من الثقافة المصرية التى هى مزيج متكامل من عصور شتى تحمل بين عناصرها ملامح فرعونية ويونانية ورومانية ومسيحية وعربية اسلامية ، وتلك الأخيرة كان لها الأثر الأكبر فى صبغ هذه الثقافة بصبغة قوية حتى أضحت الهوية المصرية هوية عربية ذات جذور تاريخية ·

وعليه فان البعد التاريخى الجغرافى فى قياس مدى انتشار وعمق الظاهرة يعتبر من أهم الأبعاد التى فى حاجة الى مزيد من الدراسة والبحث ، وذلك لأن فهم الظاهرة يرتكز فى الأساس على ادراك الدور الوظيفى لها ، خاصة وأن ظاهرة الصبر من أهم الظاهرات التى تدخل فى تكوين الثقافة الشعبية المصرية ·

وقد ساعدت طبيعة المصريين الزراعية ، وايمانهم الاعتقادى بالبعث والخلود على انتشار « مفهوم الصبر » · وساهم فى ذلك أيضا ميل الشعب المصرى الى الحزن ، هذا الميل الذى يرجع فى أساسه الى التراكم الكمى لعدد من المشكلات التى تحتاج الى حلول ليس من السهل انبثاقها – فيما يرى هذا الشعب – الا على يد منقذ أو مخلص ·

لذلك فأننى أفترض أن الصبر هو أحد قيمنا الاجتماعية المهمة التى ترتبط ارتباطا جزئيا وكليا بسلوك الانسان وعقيدته ومعتقداته ويكاد أن يتميز بهذه القيمة التى تظهر كأحد العوامل المؤثرة والفعالة فى البناء الاجتماعى خاصة فى جانب العلاقات الاجتماعية بين الأفراد ، كما يلعب الصبر دورا أساسيا فى تحقيق الأهداف الجمعية أو الذاتية حيث ان الأهداف الذاتية تؤلف عنصرا مهما فى الفعل بشكله السلبى

والايجابى ، وعليه لا يمكن فصل مفهوم الصبر كقيمة اجتماعية فى الوقت نفسه عن المفاهيم والقيم الاجتماعية الأخرى : عالمجتمع عبارة عن وحدات تتفاعل فيما بينها فى اتجاه كلى واحد حسبما يقرر « بارسونز » • ويقوم الصبر بدور ايجابى فى ضبط وتوطيد السلوك الانسانى للأفراد داخل الجماعة وهو يستمد قوته من المفاهيم والقيم الدينية السائدة كما يعتبر نتاج ثقافى يحدد اتجاه الجماعة والفرد فى موقف ما ويخفف من حدة الانفعال تجاه المجهول ، وهو فوق هذا أو ذاك نمط من أنماط المرونة العقلية تجاه الأحداث والمواقف •

« وأهمية قيمة الصبر عندنا تظهر بوضوح فى تسمياتنا لأولادنا صابر وصابرة وصبرى، والواقع أن الصبر لو اقتصر على حبس النفس عن الجزع وقت الشدة ، وانسحب الى الجانب السلبى من سلوكنا فقط لأدى ذلك بنا الى الجمود والتخلف » (٥) •

وأيا كان الأمر فان رصد ظاهرة الصبر شىء صعب للغاية وفى حاجة الى دراسة كافة العناصر المكونة لبنية الثقافة الشعبية المصرية •• لكن الصبر فىمفهومه العام يدور حول التأنى والتأمل والمرونة والانتظار • **وقد جاء فى بحث حول** التواصل الثقافى فى الابداع الشعبى المصرى **للأستاذ / صفوت كمال : « فالصبر مثلا ، كمقولة شائعة فى الثقافة المصرية الشعبية ، يرتبط بالتأمل وتهيئة الارادة ليكون ما يمكن عمله ، متوافقا مع ما يجب أن يكون • وبالتأمل فيما هو كائن يسعى الى ادراك ما ينبغى أن يكون • والتأمل والصبر يجمعهما عامل مشترك هو الزمن » (٦) •**

وحول مفهوم الصبر ذكر ادوارد وليم لين فى كتابه « المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم»: « يظهر الرجال ، تحت تأثير ايمانهم بالقضاء والقدر ، فى أوقات الابتلاء صبرا مثاليا ، وبعد الحوادث المفزعة ، استسلاما وتجلدا عجيبين يكادا أن يقربا من البلادة • ويعبرون عن أسفهم بقولهم متنهدين « الله كريم » •• ويتمتع المسلم عند تقلبات الزمان وصروف الدهر بهدوء بال عجيب » (٧) •

٢ ـ الصبر فى اللغة :

ورد فى المعجم الوسيط الجزء الأول حول كلمة « صبر » :

الصبر « صبر » ولم يجزع ، انتظر فى هدوء واطمئنان ، ويقال : صبر على الأمر ، احتمله ولم يجزع ، قال تعالى : وأصبر نفسك مع الذين يدعون ربهم بالغداة والعشى » ، أصبرا « طعام ونحوه : صار مرا ـ فلانا صبره » « صابر » وصابرة مصابرة وصبارا غالبية فى الصبر » •

قال تعالى : « اصبروا وصابروا ورابطوا » •

صبره دعاه الى الصبر وحببه اليه والبر صبره • الجثة صنع بها ما يقيها الفساد الى وقت ما ، وكانوا قديما يستعملون الصبر فى ذلك •

« اصطبره » صبر ـ قال تعالى : فأعبده واصطبر لعبادته ، « وأمر أهلك بالصلاة واصطبر عليها » •

وتصبر : حمل نفسه على الصبر ، وتكلف الصبر «أصطبر تكوم وتجمع ـ يقال « استصبر الطعام « التصبيرة » ما يتناوله الجائع ليستعين به على الصبر حتى ينضج الطعام ، أو حين وقت تناوله •

(الصبر) التجلد وحسن الاحتمال •

وعن المحبوب حبس النفس عنه وعلى المكروه احتماله دون جزع • وقالوا قتله صبرا حبسه ورماه حتى مات •

وشهر الصبر ـ شهر الصوم لما فيه من حبس النفس عن الشهوات •

(الصبر) من الشىء • أعلاه وناحيته (ج) أصبار : ويقال ملأ الكأس الى أصبارها « الى رأسها » ، وأخذ الشىء بأصباره ، تمامه بأجمعه • (٨)

٣ ـ الصبر فى القرآن الكريم

لقد تناول القرآن الكريم قيمة الصبر فىمواضعشتى بلغت مائة موضع وذلك لايضاح معنى الصبر ومكانة الصابرين عند الله •

ونورد على سبيل المثال لا الحصر هذه الآيات الكريمة :

- « ولمن صبر وغفر ان ذلك لمن عزم الأمور »
٤٣ ك الشورى

- « اصبروا وصابروا ورابطوا واتقوا الله »
٢٠٠ آل عمران

- « ان كاد ليضلنا عن آلهتنا لولا أن صبرنا عليها » ٤٢ ك الفرقان

- « ولقد كذبت رسل من قبلك فصبروا على ما كذبوا » ٤٣ ك الأنعام

- وما يلقاها الا الذين صبروا وما يلقاها الا ذو حظ عظيم » ٣٥ ك فصلت

- « بلى ان تصبروا وتتقوا ويأتوكم من فورهم هذا يمددكم ربكم بخمسة آلاف من الملائكة » ١٢٥ م آل عمران

« وجعلنا بعضكم لبعض فتنة أتصبرون »
٢٠ ك الفرقان

- « واذا قلتم ياموسى لن نصبر على طعام واحد»
٦١ م البقرة

- « واستعينوا بالصبر والصلاة »
٤٥ م البقرة

- « وتواصوا بالحق وتواصوا بالصبر » ٣ ك العصر

- « قال ألم أقل لك أنك لن تستطيع معى صبرا » ٧٥ ك الكهف

- « ان يكن منكم عشرون صابرون يغلبوا مائتين » ٦٥ م الأنفال

- « واسماعيل وادريس وذا الكفل كل من الصابرين » ٨٥ ك الأنبياء

ومن المعانى الفريدة أيضا التى نمت عنها الآيات الكريمة معنى الصبر على الباطل أو الشر حتى يزهق متمثلا فى صبر الأنبياء على تكذيب أقوامهم اياهم ، وأيضا صبر المتقين فى القتال حتى يمدهم الرحمن بجند من عنده٠

يتخذ الصبر أيضا فى بعض المواضع معنى المدد النفسى والطاقة الداخلية القادرة على درء الظلم والقوة الغاشمة كما فى قوله تعالى :

« فان يكن منكم مائة صابرة يغلبوا مائتين »
٦٦ - الأنفال ٠

من ذلك كله نرى أن القرآن الكريم قد فصل مفهوم الصبر وعدد دلالاته بصورة فريدة لم تكد تدع جزئية صغيرة ولا كبيرة الا وسعتها من قريب أو بعيد ٠

٤ - الصبر فى المأثورات الشعبية

تتميز المأثورات الشعبية المصرية بأنها تجسيد حى لحركة الانسان الشعبى فى البيئة، ذلك الانسان المتدفق بالفطرة ٠٠ الوفى والمثابر من خلال رحلته الطويلة عبر التاريخ ٠٠ الدافىء والمنطلق رغم كل القيود ٠٠ المعطاء فى أحلك الظروف وأشد الأزمات ٠

١ - الصبر فى الأمثال

تجىء الأمثال التى تعالج مفهوم الصبر كعامل مساعد يعين على احداث التكيف الاجتماعى خاصة ابان المحن والأزمات وان كانت هناك بعض الآراء التى تعتبر الصبر فى هذه الحالة حالة مرضية أو « حالة سلبية » ٠

ويشكل الصبر أداة ايجابية فعالة لمواجهة عوائق الحياة فمن خلاله يمكن مواصلة الجهد وهو فى هذا يتفق مع رؤية كافة الأديان والعقائد السماوية خاصة الاسلام ، والتى تحث الانسان على التحمل والمثابرة والتجلد ، ففى الاسلام يعتبر الصبر من الايمان ٠

والصبر له قيمة شعبية عظمى خاصة فى الأمثال الشعبية التى ترده دائما الى جذوره العقائدية وأصوله الروحانية ، التى تجعل الانسان الشعبى ينظر الى كل شىء حوله على انه عارض ٠ ويعتبر ميدان الأمثال الشعبية ميدانا زاخرا بعدد من تجليات مفهوم الصبر تلك التجليات التى آثرنا أن نقدم هنا بعض نماذج منها ٠

« **الصبر مفتاح الفرج** »

« **طول البال يهد الجبال** »

« **اصبر على الجار السو ، يا يرحل يا تيجى له داهيه** » ٠

« لو صبر القاتل على المقتول كان القتل لوحده » .

« كل شيء دواه الصبر ، لكن قلة الصبر ملهاش دوا »

« يا صبر أيوب لما ينمحي المكتوب »
« اصبر يا جديش على ما يطلع الحشيش »
« اللى يصبر على المر ، لا بد يدوق الشهد »
« أصبر من الأرض » (٩)
« صبرى على خلى ولا عدمه »
« عجان الصبر بيدوق »
« ماورا الصبر الا القبر » (١٠) .

٢ ــ القصص الشعبى

(صبر أيوب)

تجىء قصة صبر سيدنا أيوب « على قمة القصص الشعبى حيث تعالج ظاهرة الصبر كقيمة ومفهوم ، وتحدد فى الوقت نفسه بعض ملامح وسمات الثقافة والشخصية الشعبية . ولقد تحول « أيوب النبى » فى القصص الشعبى الى شخصية شعبية من الطراز الأول ، ورغم ان هناك جدلا كثيرا يثار حول هذه الشخصية ، وهل هى شخصية واحدة أو شخصيتان ؟ وما الزمن الذى عاشت فيه ؟ .. وما المرض الذى عانت منه ؟ . وكم كان عمر الابتلاء ؟ . وكيف انفرجت المحنة ؟ الى آخر هذه الأسئلة التى مازالت فى حاجة الى البحث والدراسة ، الا أن الأدب الشعبى يحفظ لنا الكثير حول هذه الشخصية ويحاول أن يقدم بعض الاجابات حولها .

يقول أحمد رشدى صالح فى كتابه الأدب الشعبى :

« فنحن نعرف قصته الواردة فى سفر التكوين . وكيف كان رجلا على قدر كبير من التقوى ووفرة المال وطيبة النفس ثم امتحنه ربه فى ماله نصبر وامتحنه فى جسمه فصبر » .

ويذكر محمد فهمى عبد اللطيف فى كتابه « ألوان من الفن الشعبى » :

« .. وقصة أيوب فى ابتلائه وصبره يتضمنها سفر من أسفار العهد القديم ، وهى مذكورة فى القرآن الكريم ، والاصل فيها موقف الانسان من القضاء والقدر ، ويرى بعض الباحثين أن هذه القصة كما وردت فى العهد القديم من اقدم القصص الشعبى ان لم تكن أقدمه ، ولكن المداحين يسردونها على نمط مؤثر بمواقفه ومفاجآته ، فهم يذكرون ان أيوب ابتلى بعد العز الكامل ، فصبر على بلواه سبع سنين كاملة ، كل سنة كانت أشق وأقسى من سابقتها ، حتى نفر منه أهله وأحباؤه ، ولم يبق على الوفاء له الا زوجه ، وهى ابنة عمه أيضا ، وكانت فى غاية الحسن والجمال ولها شعر طويل يضرب الى قدميها يتحدث بجماله الناس ، وطالما راودها شياطين الأنس عن حسنها ، فأبت الا الوفاء لزوجها ، وخرجت معه الى البرارى والقفار حيث اضطر أن يعيش بعيدا عن الناس ، وبلغت الشدة بها وبزوجها الغاية حتى أخذت تتلمس القوت فعز عليها القوت فاضطرت ان تجز شعرها الجميل الغالى وتبيعه فى السوق مقابل قرصين من الشعير ، ولكنها حين عادت تبحث عن زوجها فى مكانه بالقفر لم تجده ، ووجدت بدلا منه رجلا كامل الصحة والرواء ، فسألته عن شيخ مبتلى الجسم لا يقدر على الحركة تركته فى ذلك المكان ، وتبدى لها الخوف من أن تكون الوحوش افترسته ،فيسألها الرجل عن شكله ، فتقول انه يشبهك الى حد كبير ولكنه مبتلى الجسم ، فيعود ويسألها مرة ثانية هل تقبله زوجا لها وتدع ذلك الشيخ المبتلى الذى لا خير فيه ، ولكنها تجيبه بأنها لا ترضى بابن عمها المبتلى بديلا ، وأنها لا تجد السعادة الا الى جانبه ، وهنا ينهض أيوب الى معانقتها ، ويكشف لها عن حقيقته ، ويخبرها أن الله أنعم عليه اذ وجد نباتا فى البركة اسمه (الرعراع) فاغتسل به فشفى لساعته » (١١) .

وتقابل قصة أيوب هوى فى نفوس أبناء الريف المصرى بشكل خاص « الصابرين دائما » فكانوا يسعون الى سماع القصة من المداحين ، الذين كانوا يجوبون الريف المصرى وكان لهم شغف ولهفة لسماع قصة أيوب مرات ومرات سواء على نقرات الدفوف أو على ايقاع الناى الحزين الذى يحكى من خلال منشد (مداح) عذابات أيوب وصبره فينشد قائلا :

أول سنة يا أيوب صلى ع النبى

تانى سنة يا أيوب لغلبك صابرة
تالت سنة يا أيوب قلنا تنقضى
قلع ثياب العز بعد الغندرة
قلع ثياب العز من بعد الهنا
نايم على فرشة حالاته معبرة
رابع سنة طرحوك يا أيوب بالفلا
سبع مرات ع الجبين مسطرة
خامس سنة ايوب بقى رق الغلال
والدود من جسمه طرح وملا الثرا
تنط الدودة تيجى فى الخلا
يلمها بايده الشريفة الطاهرة
يقول لها يا دودة بتكلى قسمتك
رب اجعل للصابرين المغفرة (١٢)

ويستمر المداح فى سرد قصة أيوب غناء على نغمات نايه الحزين ونقرات دفه ، ٠٠ ونستمر نحن فى بحثنا عن شخصية أخرى من شخصيات القصة الشعبية (أيوب المصرى) ، فقد أثير نوع آخر من الجدل حول (رحمة) زوجة أيوب التى أطلق عليها البعض اسم « ناعسة » واعتبرها مثلا حيا لمعنى الصبر خاصة وأنها وقفت الى جواره الى آخر مدى وباعت شعرها الجميل وصمدت أمام اغراء الكثير من الذين رأوا فى جمالها سلعة تباع وتشترى ، الى أن كشف الله الغمة وأعاد الى أيوب صحته ٠

وكان خير جزاء ومكافأة لزوجته رحمة (الصابرة) على الابتلاء هو شفاء أيوب وعودته لها سليما معافا وتمثل رحمة الجانب الايجابى والقيمة الحقيقية للصبر حيث صبرت سنوات طوالا حتى رفع الله البلاء ٠٠ أما أيوب فيعتبر البعض أن صبره كان صبرا سلبيا حيث كان مريضا مجبرا مضطرا لا حول له ولا قوة بخلاف زوجته التى عاشت مفهوم الصبر عن اقتناع ورضى بما قدر الله ٠

والقصة الشعبية بما لها من الرحابة والاتساع وقابلية التشكيل ما يحتمل معالجات وتناولات مختلفة تبرز عددا من زواياها ، وتضىء أبعادها المتنوعة ٠ وللفنان الشعبى الكبير « زكريا الحجاوى » تصوره الخاص لقصة أيوب وطرحه الفنى المتميز لها ٠ وفيما يلى بعض الأجزاء من قصة (أيوب المصرى) تأليف وتلحين « زكريا الحجاوى » ، غناء « خضرة محمد خضر » ، وهى قصة مسجلة على شريط كاسيت من انتاج صوت القاهرة للصوتيات والمرئيات ٠٠ يقول النص :

ياما جرى لأيوب على حكم الزمان
وبنت عمه ع البلاوى صابرة
وبنت عمه من الأصول الطيبين
لا يوم شكت أبدا ولا الخال درى
لا شكت أبدا ولا يوم هانته
خايفه على العرض السليم من المعيرة
أول سنة يا ايوب ما قلنا بتنقضى
والثانية يا أيوب لغلبك صابرة
تالت سنة يا ايوب بقيت مضنى وعليل
نايم على فرشة حالاته مغبرة
رابع سنة يا أيوب بقيت رق الغلال
شبه جمل عالى وحملة مال ورا
خامس سنة يا أيوب معاك لولاك الفراش
سبع مراكب عالية ومسطرة
سادت سنة يا أيوب جافوك ناس البلد
وكرهته ساير البنية مع الولد
سابع سنة يا أيوب جافوك امك وأبوك
قالم خدى دا وامشى بيه يا غندره
تقول لهم يا لايمين قلوا الملام
فاضل سواد الليل وصابحه مسافرة

ونكتفى بهذا الجزء الذى يبلور الدلالة الأساسية فى قصة « أيوب المصرى » حيث تتمثل قيمة الصبر » فى أجلى معانيها وأصفى تجلياتها ٠

٣ ــ الصبر فى الحكاية الشعبية

تتميز الحكاية الشعبية بأنها لا تفرق كثيرا بين الواقع والخيال ، وهى منبع خصب ملىء بالاعاجيب والخوارق والمواقف والشخصيات ، وقد تناولت الحكاية الشعبية كثيرا من المفاهيم والقيم التى من بينها الصبر ٠٠ ويورد الباحث هذه الحكاية كنموذج ٠

حكاية الأستاذ الغول

وحكاية الأستاذ الغول هي احدى الحكايات الشعبية المصرية التي تناولت مفهوم الصبر .

نص الحكاية

(كان فيه أستاذ .. الأستاذ ده « غول »، المدرسة موظفاه بس ميعرفوش يعني انه غول « بعدين .. قام قال للعيال اللي هيجي بدري هنجحه في المدرسة ، فحبة تلامذة جم بدري ، قام حبسهم في الفصل وقعد يأكل فيهم ، قام جت « فرع الرمان » وفي رجلها قبقاب كويس ، قامت بصت من الخرق ، كانت واخدة له « شالية لبن » بصت من الخرق لقته بياكل العيال ، هو لمحها ، قامت هي جريت والقبقاب وقع منها سابته ومشيت وما قلتش حاجة .

الغول دى بقى يجي لها وهي نايمة يشق لها الحيط ويدخل .

وبعدين ..

يقول لها شفتيني بعمل ايه في العيال ؟
قالت مشفتش

قالها قولي الجد
قالت ما شفتش

وبعدين يسيبها ويمشي وكل يوم يجي لها قامت زهقت .

قامت راحت بقى لعيلة وقالت لهم بيتوني مع المواشي بتوعكم أنام معاهم أصل انا حكايتي كيت .. وكيت ، قاموا بيتوها وجالها الغول بالليل .

قال لها .. شوفتيني باعمل ايه .
قالت له ما شوفتش حاجة .. لا قولي .

قالت له ما عرفش
قام قتل البهايم وطلع .
وصبحوا الصبح ضربوها واتهموها فيها .

قامت هي مشيت ولما كبرت وبقت حلوه قوى شافها ابن السلطان وطلب من أبوه انه يتجوزها ، قام تزوج منها .

وبعدين .. خلفت أربعة ، وكل ما تخلف عيل ، الغول ييجي وياخذه منها وهي في السبوع ويعوص بقها دم .

وبعدين .. جوزها يقول لها انتي بتاكليهم ؟! تقول ابدا .

وبعدين قال لها جوزها انه حايتجوز واحدة ثانيه غيرها .

وكان سيدها (حماها) مسافر بلاد بعيدة وقال لها عايزه ايه يا فرع الرمان قالت له «هات أيه علبة مر ، وعلبة صبر » .

وبعدين .. جاب لها اللي طلبته وكانت تحطهم قدامها وتقول :

يا علبة المر مرريني .

يا علبة الصبر صبريني .

وبعدين .. قام الغول شق الحيطة ودخل لها وهي قاعدة وفي ايده عيالها وبقوا كبار قوى وتوظفوا ومنهم دكتور .

قامت قالت له دول ولاد مين .

قال لها دول ولادك انتي .

قامت قالت له هو أنت مكلتهمش .

قال لها .. لا .

وبعدين .. قامت قالت لولادها أنتم عارفين اللي هناك ده فرح مين .. ده فرح أبوكم .

قام العيال بقى راحوا ياخدوا تراب ويزقلوه .. وقالوا :

الفرح فرح أبونا والغرب يطردونا .

قام أبوهم قال لازم نروح نسأل (فرع الرمان) .

قاموا راحوا يسألوا فرع الرمان .

قامت قالت لهم دول ولادي والحكاية بتاعتهم .. كيت . وكيت ،. وكيت وتوته .. توته .. خلصت الحدوتة .

وقد أورد الأستاذ صفوت كمال في كتابه المهم : الحكايات الشعبية الكويتية « دراسة مقارنة » ، نماذج نظيرة لهذه الحكاية مع تحليل لعناصرها الأساسية التي تكون بنية هذه الحكايات وتحدد معالمها (١٣) .

٤ ـ الصبر فى الأغنية الشعبية

تعكس الأغنية الشعبية معظم جوانب حياة الناس ، كما توضح سمات الجماعة وطبيعتها، وتوقظ الوعى الشعبى لدى الكثيرين حيث تمثل ركيزة مهمة من ركائز الحياة الشعبية فى مجال العلاقات الاجتماعية ويظهر هذا بجلاء فى ممارسة طقوس دورة الحياة وكذلك فى الأعياد والاحتفالات العامة ٠

والأغنية الشعبية تشحذ الهمم وتعتبر فى الوقت نفسه سجلا شعبيا ضمن آراء واتجاهات واسقاطات ومشاعر وطموحات الجماعة تجاه عدد من المواقف والأحداث ونورد هنا مجموعة من الأغانى الشعبية والمواويل التى عالجت مفهوم الصبر وقيمته ٠

أغنية الصبر

يا قلبى حظك كده حتلاقى بختك فين
أصبر وكيد العدا ما تخفش م اللايمين
الصبر بعده الفرج والسعد للصابرين
رح تبكى ليه يا ترى ع الحظ والمقسوم
دا كل شىء انكتب ولكل صابر يوم
حتلاقى مين يسمعك لو قلت ميت مظلوم

الصبر طيب :

ظهر معى جرح جوه الحشا فايت
ومراكب الطب بدرى فى الصباح فاتت
نواعد الطبيب على يوم آدى سنه فاتت
لا كشف على جروحى ولا جه طبب
والصبر طيب يا عين طاطالها فاتت ٠ (١٥)

الصبر استوى :

الصبر لما استوى ٠٠ اكل النبى منه
حلو ولا مر ٠٠ كل منه
أنا رحت أرض النبى ٠٠علشان أجيب منه(١٦)

أ ـ فن الموال ٠

يعتبر الموال من أهم الصيغ الشفاهية الأدبية التى استخدمها الانسان المصرى فى صياغة مشاعره وأحاسيسه تجاه مواقف وأحداث الحياة ٠٠ ولما كان الصبر جزءا من هذه المواقف وتلك الأحداث فقد عبر عنه الانسان المصرى أحسن تعبير فى عدد من المواويل وهاك بعض مما أبدع :

اللى انكتب ع الجبين :

الصبر طيب ولو كان مر ٠٠ نصبر له
واللى أكل حلو أو أكل مر ٠٠ يصبر له
واجب علينا لحكم الله ٠٠ نصبر له
والصبر عقبه فرج أحلى ٠٠ من المنعاد
والرزق ما هوش بكتر الجرى ٠٠ دا أوعاد
كله بترتيب من مدة ثمود ٠٠ أو عاد
واللى انكتب ع الجبين لابد ٠٠نصبر له (١٧)

لأجل النبى :

كام عام يا طبيب على البلا صابر
بيصحنوا المر فى الفنجان ويخلطوه لى صابر
صابر على الوعد وأنا ف قلبى صابر
يارب لأجل النبى تكون لجرحى أنا جابر
أعيش بخير وسلام وأهل وطنى
يارب بجاه النبى يارب ٠٠
خليك ولد زين ما تقولش أنا على الدنيا
كمان شاطر (١٨)

ب ـ الصبر فى التسميات :

وتكمن أهمية هذه الدراسة فى أنها تكشف لنا عن مدى ممارسة الشعبيين للظاهرة من ناحية اطلاق لفظ الصبر ومشتقاته مثل صابر وصبرى وعبد الصبور وصابرين وصبر الجميل وصبيرة ، وصابرة كأسماء للمواليد ٠

وقرية « مباشر » التى اخترناها ، تمثل هى والعزب والكفور المحيطة بها نطاقا ثقافيا محددا ومتميزا بشكل عام ٠ويضاف الى ذلك ارتباطها المباشر بعاصمة المحافظة مدينة « الزقازيق » ، حيث يربطها بها طريق معبد طوله ١٥ كيلو متر ، وهو مرصوف منذ عام ١٩٥٦ م، مما ساعد بلا جدال على ارتفاع نسبة التعليم بهذه القرية ، ويربطها كذلك بمركز الابراهيمية طريق معبد آخر طوله ٧ ك ٠ م ٠

واستهدفت الدراسة بالدرجة الأولى التعرف على طبيعة التغير الثقافى فى الريف من خلال ممارسة الشعبيين للظاهرة ، وعليه فقد قام الباحث بالاطلاع على دفاتر المواليد لسنوات ١٩٦٨ ، ١٩٧٤ ، ١٩٧٨ وذلك بعد موافقة الجهات المسئولة بالقرية والتى سهلت مهمة الباحث ٠ وقد جاءت النتائج كما هو موضح فى البيان الاحصائى التالى :

اسماء المواليد المشتقة من
« مفهوم الصــبر »
لسنوات ٦٨ ، ٧٤ ، ١٩٧٨ م

١ ـ مواليد ١٩٦٨ م

المسلسل	اليــوم	الشهر	الاســـم	رقم القيد
١	١٣	يوليــو	صابر عبد السلام بيومى	٣٢٨١
٢	١٩	سبتمبر	صبيرة حسين السيد	٢٥١٠
٣	٢٩	سبتمبر	صابرين معوض على	٢٦٠٢

٢ ـ مواليد ١٩٧٨

المسلسل	اليوم	الشهر	الاســـم	رقم القيد
١	١٠	يناير	صبرى كفراوى على	١٨٦
٢	٢٥	ابريل	صبيرة حسن زكى	١٠٠٢
٣	١٣	سبتمبر	صابر عوض السعدى	٢٨٠٤
٤	٣٠	نوفمبر	صابرين عبد البديع شحاتة	٣٦٠٠

ويضاف الى ذلك أن السنوات التى تم البحث فيها عن مشتقات مفهوم الصبر فى الأسماء ، كانت سنوات مليئة بالأحداث السياسية والعسكرية والاقتصادية العظام سواء بالسلب أو الايجاب وكان لها أثر على حياة الجماعة خاصة وأن عام ١٩٦٨ كان عام استمرار الألم بعد يونيــو ١٩٦٧ وما حدث فيه من هزيمة عسكرية صاحبتهـــا هزيمة نفسية وكان من المنتظـر أن تظهر تجليـــات مفهوم الصبر على المواليد خاصة وأن الصـــبر فى المفهوم الشـعبى المصرى يعتبر فى جـــانب من أهم جوانبـــه دواء نفســيا ضـــد المحن والأزمات ، وهو فى ذلك يبرز كقيمة ايجابيـــة يتميز بها هذا الشـعب العريق ضـــد نوائب الزمن .

وتعضـــيدا لدلالات النموذج الاحصـــائى الســابق فاننـــا نورد نموذجا آخر من قـــرية مختلفة هى قرية « ميت جـابر » مركز بلبيس بالمحافظة نفسها .. والقرية تبعد عن مدينة

الزقازيق العاصمة بحوالى ١٨ كم ويبلغ عدد سكانها حسب تعداد سنة ١٩٦٦ م ٤٤٨٧ نسمة ويتبعها اداريا عزب :

الخمسين ، السرايا ، مراد الصـغيرة ، مراد الكبيرة ، الزهرية ، السبعين ، وعـــزبة محمود .

وجاءت النتائج الاحصـائية لأســـماء المواليد المشتقة من مفهوم الصـبر بقـــرية « ميت جابر » كالتالى :

١ ـ مواليد عام ١٩٦٨

المسلسل	اليوم	الشهر	الاســـم	رقم القيد
١	٣١	١	صابر محمد علي محمد	٤١
٢	٦	٥	صابرين عوض عيد ستيتة	٤٧

٢ ـ مواليد عام ١٩٧٤

لا شيء

٣ ـ مواليد عام ١٩٧٨

مسلسل	اليوم	الشهر	الاســم	رقم القيد
١	١٢	١	صابرين ابراهيم ابراهيم	ـ

وتنتمي أسماء الصبر الى هذا النوع من الأسماء الذى يعرف بالأسماء الموقفية ، حيث تقسم الدكتورة سامية الساعاتي ـ في بحث ميداني مثير للاهتمام ـ الأسماء بحسب دلالاتها ومنها الأسماء الدينية والأسماء القومية ، والأسماء القيادية والأسماء الغربية والأسماء الشعبية والأسماء اللقبية والأسماء العصرية والأسماء الموقفية ٠

والأسماء الموقفية في رأى الباحثة الدكتورة سامية الساعاتي لن تندثر أبدا و تقل لأنها تدل على أحداث مهمة في حياة الأسرة ، وكل أسرة تمر في حياتها بأحداث مهمة يحتمل جدا معها أن تؤثر في تسمية أحد أبنائها أو أكثر ٠

ويرى الباحث أن استخدام أسماء الصبر يعد نتيجة للظروف الحياتية الموجعة التي يمر بها الفرد ، أو نتيجة للظروف الاجتماعية والسياسية والقومية التي يمر بها المجتمع ويتفاعل معها الفرد ٠

الهوامش :

(١) د٠ محمد الجوهرى ، الانثروبولوجيا ٠٠ اسس نظرية وتطبيقات عملية ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة عام ١٩٨٢ ، ص ٦٣ ٠

(٢) د٠ أحمد الخشاب ، دراسات أنثروبولوجية دار المعارف عام ١٩٧٠ ، ص ٤٦ ٠

(٣) فوزى العنتيل ، الفولكلور ما هو ، دار النهضة العربية ، ص ٤٩ ٠

(٤) فوزية دياب ، القيم والعادات الاجتماعية ، دار الكتاب العربي ، ص ٥٦ ٠

(٥) ملاك جرجس ، سيكلوجية الشخصية ومعوقات التنمية ، مطبعة روز اليوسف ، ص ٤٨ ٠

(٦) صفوت كمال ، التواصل الثقافي في الابداع الشعبي ٠٠ مدخل لدراسة المأثورات الشعبية المصرية ، بحث منشور ، المؤتمر الاول لأكاديمية الفنون ١٩٨٤م ، راجع مجلة الفن المعاصر ، خريف ١٩٨٦م ٠

(٧) ادوارد وليم لين ، المصريون المحدثون ٠٠ شمائلهم وعاداتهم ، دار الجامعات للنشر ، ترجمة عدلى طاهر ، ص ٢٤٨ ، ٢٤٩ ٠

(٨) ابراهيم مصطفى وآخرون (أخرجه) ، المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، مطبعة مصر ، الجزء الأول عام ١٩٦٠ ، ص ٥٠٨ ٠

(٩) شهاب الدين النويرى ، نهاية الأرب في فنون الأدب ، المؤسسة المصرية العامة ، الجزء الأول ، ص ٢١٣ ٠

(١٠) مثل شعبى « الصبر » ، يضرب فى حالة اليأس .

(١١) محمد فهمى عبـــد اللطيف ، ألوان من الفن الشعبى ، المكتبة الثقافية رقم ٣٨١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٤ ، ص ١٩ ـ ٢١ .

(١٢) محمد فهمى عبد اللطيف ، ألوان من الفن الشعبى ، المكتبة الثقافية رقم ٣٨١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٤م ، ص ٢١ ، ٢٢ .

(١٣) فتوح أحمـــــد فرج ، القصص الشعبى فى الدقهلية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ١٤٨ .

ـ راجع مجموعة الحكايات المماثلة لهذه الحكاية فى كتاب : صفوت كمال ، الحكايات الشعبية الكويتية ، دراسة مقارنة ، الكويت ١٩٨٦م .

(١٤) أحمد سليمان حجـــــاب ، نافذة على الأدب الشعبى ، مطبعة الشمرلى ، من أشعار د. سعيد عبده ، ص ٨٩ .

(١٥) د. أحمد على مرسى ، الأغنية الشعبية .. مدخل الى دراستها ، دار المعارف ١٩٨٣ ، ص ٣٩١ .

(١٦) د. فاروق أحمد مصطفى ، دراسات فى المجتمع المصرى « الموالد » ، الهيئـــة المصرية العـامة للكتـاب ، الاسكندرية عام ١٩٨٠م ، ص ١٥٩ .

(١٧) فاطمة المصرى ، الشخصية المصرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ٤٥ .

(١٨) مسلم حامد مســـلم . (شاعر بدوى) ، الواحات (واحة الداخلة) ـ موط ـ الوادى الجديد . جمع : صلاح الراوى ، آمال نوح ، عادل ندا .



تاليف : ڤلاديمير بروب ترجمة : عبدالحميد حواس
سهير فهمى

بين يدى الترجمة :

رأينا « بروب » فى الفصل الأول من كتابه « مورفولوچيا الحكاية » (ترجمته منشورة فى العدد الأسبق) يتشكى من أنه « فى الوقت الذى تمتلك فيه العلوم الطبيعية والرياضية تصنيفا متناسقا ، ومصطلحا موحدا تبنتهمؤتمرات متخصصة ومنهجية تتحسن باطراد بالانتقال من الأستاذ الى التلميذ ، فانا لا نجد لدينا شيئا مماثلا لكل هذا » فى مجال درس الحكاية الفولكلورية ٠

والواقع ، ان هذه الشكاية سارية حتى يومنا هذا ٠ وهى لا تسرى علىدرس الحكاية الفولكلورية وحدها ، وانما تزداد حدتها بالنسبة لفروع المأثورات الشعبية الأخرى ، اذ أن الحكاية الفولكلورية - لأسباب يطول شرحها - أوفر حظا من حيث الاهتمام والتناول ٠

ولقد أشار « بروب » الى أن كثيرا من الكتابات التى عالجت الحكاية الفولكلورية ابتعد عن الدقة العلمية واكتسب طابع الهواية الفلسفية (بالمعنى العامى للفلسفة) مكتفيا بالتأملات والخواطر التاريخية أو النفسية أو الأيديولوجية ، التى تحيل مادة الحكايات الى اطار خارجى ينتمى الى مجال مغاير ، ان لم يكن مجافيا، لها ٠

غير أن بروب كان يرى أن كل هذا لا يؤدى الى ادراك راشد ولا الى تقدم معرفى • وانما يجب البدء بالبداية المؤسسة للدرس العلمى بالمعنى المنهجى الدقيق ، وذلك بوصف الظاهرة موضوع الدراسة وتحديد ماهيتها • « وبما أن الحكايات متنوعة تنوعا واسعا ، ولما كان من الواضح أنه لن تتأتى دراستها على الفور مع كل هذا التنوع الواسع ، لذا يجب أن نعمد الى تقسيم مادة الحكايات الى أجزاء ، أى أن نصنف هذه المادة » •

فالتصنيف - اذن - هو أولى مراحل البحث المؤسسة لما يتلو من مراحله ومستوياته •

ومن ثم أجرى « بروب » فحصا نقديا للاجتهادات السابقة عليه التى تعرضت لوصف الحكايات وتصنيفها •فلاحظ أن هذه التصنيفات تندرج - عموما - فى مجموعتين • المجموعة الأولى : اتجهت فى تصنيفها الى تقسم الحكاية الى بعض الفئات ، مثلما فعل تصنيفا « ميللر » و « فونت» •والمجموعة الثانية : قسمت الحكايات وفقا لموضوعاتها ، مثلما فعل تصنيفا «فولكوف» وفهرس « أنتى - آرنى » • أما بالنسبة لوصف الحكايات فقد قدم اجتهادى « فيسيلوفسكى » و « بيدييه » كمثالين لمحاولة الوصول الى العناصر الأولية المكونة للحكايات •

ويكشف هذا الفحص النقدى - على نحو جلى - طريقة « بروب » المتميزة فى العرض ، والتى ترتكز على دقة منهجية ومنطق متماسك• كما تعتمد على الحوار والجدل ، سواء مع الأفكار المطروحة أو مع تفكير القارىء نفسه • فهو يتوجه للقارىء داعيا اياه لاعمال عقله معه فيما يعرضه عليه ، بغية أن يتوصلا معا - الكاتب والقارىء - الى قناعة مشتركة ، تنفذ من خلال ما هو مشوش أو غير متماسك أو غير متسق الى الأساس الصلب •

ويمثل عرض « بروب » النقدى نموذجا رفيعا ، ودرسا تعليميا ، فى كيفية مناقشة أفكار الآخرين والحوار مع اجتهاداتهم • وهو ، مع قيامه بفحص مدى تماسك هذه الافكار ومصداقيتها ، يضعها فى اطارها التاريخى وسياقها الفكرى ليثمن ما فيها من اضافة •وقد يصور ذلك قوله التعقيبى على اجتهادى « فيسيلوفسكى » و « بيدييه » : «ان دراستهما الشكلية تمثل انجازا جديدا ، صائبا فى أساسه غير أن أحدا لم يصقله أو يطبقه » • فالأصل فى معاودتنا النظر فى الجهود السابقة وفحصها النقدى هو التعرف على الوضع الراهن وحسن فهم المشكلة المثارة ، والانطلاق منها لتحديد المهام التى يجب علينا - نحن - أن ننهض بها•

على أى الأحوال ، فقد لاحظ « بروب » أن الخلل المنهجى الرئيسى فى التصنيفات السابقة ينبع من أنها ارتكزت جميعا على فرض تصور تخطيطى مسبق على مادة الحكايات ، بينما يتعين أن يبنى التصنيف على فحص عينى للمادة للكشف عن نسق من العلامات المتعلقة بشكل الحكاية وبنيانها ، كما هو الحال فى العلوم الأخرى •

وهكذا ، آلى « بروب » على نفسه أن ينهض بانجاز هذه المهمة • فأجرى دراسة تحليلية دؤوب لمادة الحكايات المتاحة بين يديه ، سعيا نحو تحديد الأجزاء المكونة للحكايات وتبين الثابت منها والمتغير • غير أنه لا يطنب فى عرض كل ما قام به من عمليات تحليلية واجراءات معملية ، وانما يكتفى بتقديم نتائجه الدالة والمؤثرة فى مسار الدراسة •

ومن ثم ، ينتقل بنا الى الفصل الثانى ليحدد معنا المادة التى سيعالجها ومنهجه فى التعامل معها ، عارضا علينا أولى النتائج التى توصل اليها •

وقبل أن أنهى هذا التقديم ، ليسمح لى القارىء الكريم أن أعرض عليه أمرا أجلته عند تقديمى للفصل الأول • فقد انتظرت الى حين يستبين القارىء - بعد نشر ترجمة الفصل الأول ثم هذا الثانى - أن كتاب « مورفولوجيا الحكاية » ينصب أساسا على نوع واحد منها وهو « الحكاية المدهشة » • وعلى هذا يكون العنوان الدقيق للكتاب هو « مورفولوجيا الحكاية المدهشة » • ولقد ورد فى بعض

المصادر أن « بروب» عنون مخطوط الكتاب بهذا العنوان بالفعل ، غير أن ناشره غيره الى العنوان الحالى •

ويعود بنا هذا التغيير فى العنوان الى مسألة الالتباسات التى وقع فيها هذا العمل الفريد وصاحبه المعلم • وقد أشرنا الى بعض هذه الالتباسات فى تقديمنا لترجمة الفصل الأول • لكن ليسمح لى القارىء الكريم بفضل ابانة فى عدد لاحق ، اذا كان فى صبره وعمرنا بقية •

عبد الحميد حواس

★ ★ ★

الفصل الثانى

المنهج والمادة

« انى لعلى قناعة تامة بوجود طراز عام يتأسس على التحولات التى تجرى بواسطة الكائنات العضوية ، وهو ما يمكن ملاحظته بسهولة فى جميع اجزائها من خلال أى قطع مستعرض » •

جوته GOEITHE

★ ★ ★

بداية ، سنحاول أن نحدد مهمتنا كما أشرنا فى المقدمة ، ينصب عملنا هذا على الحكايات المدهشة (١) • والتسليم بوجود الحكايات المدهشة كفئة مفردة يعد فرضية عمل لا غنى عنها • ونعنى هنا بالحكايات المدهشة تلك الحكايات المرتبة فى فهرس آرنى وطومسون تحت الأرقام من ٣٠٠ الى ٧٤٩ • وهذا التحديد الأولى تحديد مصطنع ، غير أن الفرصة ستواتينا فيما بعد لتقديم تحديد أكثر دقة ، نستخلصه من النتائج التى نتوصل اليها •

اذن ، سوف نجرى مقارنة بين موضوعات les sujets هذه الحكايات • ومن أجل ذلك ، سنقوم أولا بعزل الأجزاء المكونة للحكايات المدهشة متبعين فى ذلك مناهج مخصوصة (كما سنرى فيما بعد) ، ثم نعقد مقارنة بين الحكايات وفقا لأجزائها المكونة • ومن ثم ، ستكون نتيجة هذا العمل التوصل الى المورفولوجية ، أى وصف الحكايات تبعا لأجزائها المكونة وبيان العلاقات بين هذه الأجزاء بعضها بالبعض وبينها وبين المجموع •

فما المناهج التى تمكن من اجراء وصف دقيق للحكايات ؟ فلنقارن بين الحالات التالية :

١ ـ يعطى الملك نسرا لشجاع • النسر يحمل الشجاع الى مملكة أخرى • (١٧١) •

٢ ـ يعطى الجد حصانا لسوتشنكو Soutchenko • الحصان يحمل سوتشنكو الى مملكة أخرى • (١٣٢) • ـ

٣ ـ يعطى ساحر قاربا لايفان • القارب يحمل ايفان الى مملكة أخرى • (١٣٨) •

٤ ـ تعطى الملكة خاتما لايفان • يخرج من الخاتم فتيان أشداء يحملون ايفان الى مملكة أخرى • (١٥٦) ••• الخ •

يجد المرء فى الحالات المذكورة قيما ثابتة وقيما متغيرة • والذى تبدل هو أسماء (وفى الوقت نفسه ، صفات) الشخصيات ، أما الذى لم يتبدل ، فهو أفعالهم ، أو دالاتهم (٢) •

---

(١) أشرنا فى هوامش الفصل الأول الى ميلنا لاستعمال هذا المصطلح ، رغم عدم تمام رضانا عنه • وقد فضلناه لتركيزه على صفة الادهاش ، وصفة الادهاش ترد فى تراث القص ، الشعبى وغير الشعبى ، كسمة لما يتجاوز الامكانات الطبيعية للبشر وواقعهم المتعين • والمصطلح ترجمة لمقابله الفرنسى Les contes merveilleux وقريبه الانجليزى The Wondertales (المترجم)

(٢) Les fonctions وقد ترجمها معظم المترجمين الى « وظائف » (ج وظيفة) • والواقع أنها ترجمة ليست بعيدة ـ كلية ـ عن الأصل ، اذا قصدنا بها « أداء عمل ما » غير أن كلمة وظيفة تظل قاصرة عن أداء المعنى الدقيق وظلاله المعنوية • والدائرة الدلالية للمعنى ـ وخاصة عند مؤلفنا تدور حول العلاقات التى يولدها الفعل داخل النسق القصصى فى الحكاية • لذا فضلنا استعمال اصطلاح « دالة » ، وهو الاصطلاح المستخدم فى الرياضيات والعلوم الطبيعية • وهذا الاستعمال يتوافق مع ميل المؤلف المنهجي لاقتراب الدراسات الانسانية من المنهجية والضبط الموجودين فى العلوم الطبيعية ولعل هذا قد وضح للقارىء من اشارته المتكررة فى النص ومن اقتباساته عن جوته • وثمة اعتبار آخر ، فان استعمال اصطلاح « دالة » يبعد بقارىء العربية عن الالتباسات التى حدثت نتيجة استخدام اصطلاح « وظيفة » وما جرى من ربط خاطىء بين الوظيفة ـ فى سياقنا هذا ـ والاتجاه الوظيفى فى العلوم الاجتماعية • (المترجم)

يمكن للمرء – اذن – أن يستنتج أن الحكاية غالبا ما تعزو الأفعال نفسها الى شخصيات مختلفة • وهذا يسمح لنا بالبدء فى دراسة الحكايات **منطلقين من دالات الشخصيات** •

علينا – اذن – أن نحدد الى أى مدى تمثل – بالفعل – هذه الدالات قيم الحكاية الثابتة ، والمتكررة • اذ تتوقف كل المسائل الأخرى على الاجابة على السؤال الأولى : كم عدد الدالات التى تتضمنها الحكاية ؟

تبين الدراسة أن الدالات تتكرر بطريقة مذهلة • ومن ذلك ، أن اختبارا لبنت الزوج ومكافأتها نلقاه عند بابا ياجا مثله مثل موروزكو أو الدب ، أو حورية الغابة ، أو رأس الفرس • وبمتابعة هذه الأبحاث ، يمكن للمرء الاقرار بأن شخصيات الحكايات ، مهما بلغوا من التباين ، يقومون غالبا باتيان الأفعال نفسها • قد تتغير الوسيلة ذاتها ، التى تتحقق بها دالة ما : فى تلك الحالة تكون قيمة متغيرة •

ان موروزكو يسلك بطريقة مغايرة لبابا ياجا لكن الدالة – من حيث كونها كذلك – هى قيمة ثابتة • ففى مجال درس الحكاية يعد السؤال الخاص بمعرفة **ماذا** تفعل الشخصيات هو **السؤال الوحيد ذو الأهمية ، أما من** فعل شيئا **وكيف** فعله فهى أسئلة لا تطرح الا كالحاق تكميلي (كاكسسوار) • (٣)

ان دالات الشخصيات تمثل الأجزاء المكونة، تلك التى يمكن أن تحل محل **موتيفات** فيسيلوفسكى أو **عناصر** بيدييه • (٤)

ولنلاحظ أن تكرار الدالات بواسطة منفذين مختلفين أمر قد انتبه اليه – منذ طويل – مؤرخو الأديان فى الأساطير والعقائد ، الا أن مؤرخى الحكاية لم يولوه هذا الانتباه • فكما أن خصال الآلهة ودالاتهم تبدل أماكنها وتنتقل من عند بعضهم الى بعض آخر ، وتمر هى نفسها – فى النهاية – الى القديسين المسيحيين ، بالمثل تنتقل دالات بعض شخصيات الحكايات الى شخصيات أخرى •

ونستبق السياق مقدما بالقول : ان الدالات قليلة العدد الى أقصى حد ، بينما الشخصيات متعددة الى أقصى حد • وهذا ما يفسر الطابع المزدوج للحكاية المدهشة : تنوعها غير العادى وتصويريتها عالية التلوين ، من جهة ، ومظهرها المتماثل الذى لا يقل تجاوزا للمعتاد واطرادها الرتيب ، من جهة أخرى •

[دالات الشخصيات – اذن – تمثل الأجزاء الأساسية للحكاية ، وهى التى يتحتم علينا البدء باستخلاصها وعزلها (٥) •

من أجل ذلك يتعين علينا أن نعرف الدالات ويجب أن يكون هذا التعريف نتاجا لاعتبارين:

فأولا ، وقبل كل شىء ، يجب ألا يعتمد اطلاقا على الشخصية المنفذة • ولذا سنشير اليها ، فى أكبر عدد من الحالات ، بكلمة اسمية نعبر عن الفعل (المنع ، الاستفهام ، الهروب، •• الخ) •

ويتبع ذلك ، أنه لا يمكن تحديد الفعل خارج وضعه فى مجرى الحكى • اذ يجب أن يوضع فى الاعتبار المغزى الذى تمتلكه دالة ما فى سياق الحبكة القصصية L'intrigue •

اذ لو تزوج ايفان من الأميرة ، فهذا يعنى شيئا آخر تماما عما اذا تزوج الأب من أرملة

---

(٣) ليسمح لى القارىء الكريم بالتنبيه الى أن الأهمية التى يعلقها المؤلف هنا على السؤال : ماذا تفعل الشخصيات ؟ هى اهمية نسبية خاصة بمستوى الدرس المورفولوجى ، ولكن يبقى للتساؤلات الأخرى (من ، لمن ، كيف ، متى ، ••• الخ) أهميتها فى مستويات الدرس والتحليل التالية على المستوى المورفولوجى • (المترجم) •

(٤) عالج المؤلف فى الفصل الأول محاولات كل من فيسيلوفسكى وبيدييه للتصنيف برد مكونات الحكاية الى أجزاء بسيطة أولية • انظر : الفنون الشعبية ، ع ٢٠ ص ٤٠ – ٤١ ، والهامشين ٩ و ١١ • (المترجم) •

(٥) يستخدم المؤلف مصطلحى الاستخلاص والعزل المعروفين فى العلوم الطبيعية التى تهدف – أول ما تهدف فى اجراءاتها البحثية الى تخليص الظاهرة موضوع الدراسة مما يختلط بها من ظواهر أخرى تؤثر على الظاهرة المدروسة وبالتالى تضلل معرفتنا بها • (المترجم)

أم لبنتين • ونعزز هذا المثال بمثال آخر : فى حالة أولى ، يتلقى البطل مائة روبل من والده وفيما بعد ، يشترى بهذا المال قطا ذا قدرة على التنبؤ ، بينما فى حالة ثانية ، يتلقى البطل مالا مكافأة له على العمل الرفيع الذى أنجزه فى التو ، وبهذا تصل الحكاية الى نهايتها •

نجد أنفسنا هنا أمام عناصر مختلفة مورفولوجيا ، رغم تطابق الفعل (اعطاء المال) وهكذا نرى أن أعمالا متطابقة يمكن أن تكون ذات مغازى مختلفة ، والعكس بالعكس •

ولذا فانا نعنى بالدالة فعل شخصية ما ، كما هو محدد من وجهة نظر مغزاه فى سياق الحبكة القصصية •

ويمكن أن نصوغ الملاحظات السابقة موجزة على النحو التالى :

١ ــ العناصر الثابتة ، المستمرة ، فى الحكاية هى دالات أفعال الشخصيات ، أيا كانت هذه الشخصيات ، وأيا كانت الطريقة التى تتم بها هذه الدالات •

٢ ــ عدد الدالات التى تكون الحكاية المدهشة محدود •

بعد أن عزلنا الدالات ، تنشأ مسألة أخرى وهى :

كيف نعرض هذه الدالات ، وعلى أى نحو من أنحاء التقسيم نضعها فى مجموعات ، وعلى أى نحو نرتبها ؟

سنتكلم أولا عن ترتيبها •

يظن البعض أن هذا الترتيب يمكن أن يتم عشوائيا •

فقد كتب فيسيلوفسكى : « ان اختيار المهام واللقاءات (كأمثلة للموتيفات لديه •ف• ب •) وترتيبها • يفترض قدرا من الحرية (1)

كما عبر شكلوفسكى عن هذه الفكرة بطريقة أكثر وضوحا :

« لا يفهم المرء بتاتا لماذا يجب الحفاظ فى الاقتراض (القصصى) على ترتيب الموتيفات **بشكل تعسفى** (التشديد لشكلوفسكى • ف• ب •) ففى شهادات الشهود يكون ترتيب الأحداث ــ تحديدا ــ هو الذى يتبدل فى المقام الأول » • (2)

غير أن هذا الاحتكام الى روايات شهود حادث أمر غير موفق • اذ لو بدل الشهود ترتيب الأحداث ، فان روايتهم ستكون دون معنى : ان لترتيب الأحداث قوانينه ، وكذلك للقص الأدبى قوانين مماثلة • فلا يمكن أن تحدث السرقة قبل كسر الباب ، مثلا •

وفيما يخص الحكاية ، فان لها قوانينها النوعية ، والمخصوصة بها ، كلية • ويكون تتابع العناصر ، كما سنرى فيما بعد ، هو نفسه على نحو دقيق • فالحرية فى هذا المجال محدودة فى نطاق ضيق جدا ، وبمقدار يمكن أن يحدد تحديدا •

وهكذا نصل الى الأطروحة الأساسية الثالثة فى بحثنا ، وهى أطروحة سننميها ونبرهن عليها فيما بعد :

٣ ــ تتابع الدالات يكون هو نفسه دائما •

يجب علينا ــ هنا ــ أن ننبه الى أن القوانين المذكورة سابقا لا تخص الا الفولكلور • وهى لا تشكل خاصية للحكاية من حيث كونها كذلك كما لا تسرى على الحكايات المبدعة اصطناعيا •

أما بالنسبة لتقسيم الدالات الى مجموعات :

فيجب أن نضع فى اعتبارنا ــ بداية ــ أنه لا يرد فى كل الحكايات ــ بحال من الأحوال ــ جميع الدالات • لكن ذلك لا يعدل بتاتا من قانون تتابع الدالات • فغياب بعض الدالات لا يغير من وضع الأخريات • وسنعود الى هذه الظاهرة فيما بعد ، أما الآن فلنفحص تقسيم الدالات الى مجموعات بالمعنى الدقيق للكلمة •

ان مجرد طرح المسأله يستدعى الافتراض التالى :

بويطيقا الموضوعات
فى نظرية النثر
(المؤلف)

1. A. N. Veselovski, Poetika sjuzhetov, p. 3.
2. V. Chklovski, O teorii prozy, p. 2-3.

فى حالة ما اذا تم عزل الدالات ، بالتالى يمكن للمرء أن يضم الى مجموعات تلك الحكايات التى توجد بها الدالات نفسها · اذ يمكن اعتبارها حكايات تنتمى الى **الطراز نفسه** · وعلى هذا الأساس يصبح مستطاعا ، فيما بعد ، وضع فهرس للطرز ، مبنى لا على أساس الموضوعات تلك العلامات غير المؤكدة والغائمة بعض الشىء، وانما يقوم الفهرس على خصائص بنائية محددة ·

وسيكون هذا مستطاعا بالفعل · غير أننا اذا واصلنا مقارنة الطرز البنائية فيما بين بعضها بالبعض ، لأمكننا التوصل الى الملاحظة التالية غير المتوقعة كلية :

لا يمكن توزيع الدالات وفق محاور يلغى الواحد منها الآخر ·

وستتضح هذه الظاهرة بصورة ملموسة - قدر الامكان - فى الفصل التالى ثم فى الفصل الأخير من هذا الكتاب · والى ذلك الحين ، يمكن شرحها بالطريقة التالية :

اذا رمز المرء بالحرف « أ » الى الدالة التى يجدها فى كل مكان واقعة فى المحل الأول ، وبالحرف « ب » الى الدالة التى **تتبعها باستمرار** (ان وجدت دالة بهذه الصفة) فان كل الدالات المعروفة فى الحكاية ستتلاحق متبعة **طريقة وحيدة فى القص** ، **لا تخرج أبدا** عن الطابور ، **ولا يلغى بعضها بعضا ولا ينقضه** ·

لم يكن المرء يتوقع - بأية حال - مثل هذه النتيجة · ومن الواضح ، أنه كان للمرء أن يظن - على العكس - بأنه أينما وجد الدالة « أ » فانه لن يجد دالات أخرى تنتمى الى قص آخر ·

لقد كنا فى انتظار اكتشاف محاور كثيرة ، غير أنه لا يوجد الا محور واحد لكل الحكايات المدهشة · فالحكايات المدهشة جميعا تنتمى الى الطراز نفسه · أما التوليفات التى تحدثنا عنها من قبل ، فهى بمثابة الأقسام الفرعية لهذا الطراز ·

وللوهلة الأولى ، تبدو هذه النتيجة مجاوزة للمعقول ، وربما حوشية ، غير أنه فى استطاعة المرء أن يتحقق من صدقها بأكثر الوسائل دقة و تحديدا · والواقع ، أن هذه الظاهرة تمثل مشكلة شديدة التعقيد يجب أن نعود اليها فيما بعد · اذ أنها تثير سلسلة من الأسئلة ·

ها هى ، اذن ، الأطروحة الرابعة الأساسية فى عملنا :

٤ - كل الحكايات المدهشة ، من حيث بنيانها ، تنتمى الى الطراز نفسه ·

نصل الآن الى واجب تقديم عرض لهذه الأطروحات وتنميتها · ويجب - هنا - أن نعيد التذكير بأن درس الحكاية يجب أن يتم (وقد تم بالفعل فى عملنا) وفقا لمنهج استقرائى دقيق ، أو بقول آخر وفقا لمنهج ينطلق من المادة نحو النتائج · وان كان يمكن للعرض أن يسلك الطريق العكسى ؛ لأنه الطريق الأكثر يسرا عند متابعة النمو ، حيث يكون القارىء على معرفة مقدما بالأسس العامة لهذا العمل ·

وفى الوقت نفسه . وقبل أن ننتقل الى درس الحكايات نفسها ، علينا أن نجيب على سؤال :

ما الأهمية التى يمتلكها مقدار كمية المادة التى يطبق عليها هذا الدرس ؟

للوهلة الأولى،سيبدو أن الاجابة - ببساطة - هى :

من الضرورى تجميع كل الحكايات الموجودة ·

فى الواقع ، هذا غير ضرورى · فطالما أننا ندرس الحكايات منطلقين من دالات الشخصيات، يمكننا التوقف عن تحليل المادة عندما ندرك أن الحكايات الجديدة لا تضيف أية دالة جديدة · مع التسليم ، طبعا ، بالأهمية التى تمتلكها المادة الضابطة (٦) ، التى يتعين على الباحث

---

(٦) يستخدم المؤلف هذا الاصطلاح العلمى ليعنى بكمية الحكايات الاخرى التى يتعين فحصها لكى يتكشف من خلال هذا الفحص مدى وجود الدالات وترددها ، وبذا يتم الاطمئنان الى صدق المعيار الذى تم اتخاذه وصحة الاجراءات ونتائجها · واستخدام المؤلف لهذا الاجراء المنهجى يتوافق مع منحاه فى وضع اجراءات العلوم الطبيعية ومناهجها موضع الأصل الذى يقيس عليه اجراءات درس الحكاية · وعموما ، امتد - الآن - استخدام هذا الاجراء المنهجى الى الدراسات الانسانية ، وخاصة الشق التجريبى منها ، بحيث صار مبدأ منهجيا · (المترجم) ·

وصفها • غير أنه ليس من الضروري نشر كل هذه الاجراءات في كتاب • لقد وجدت أن مائة حكاية حول موضوعات متنوعة تكون مادة ذات مقدار واف • فعندما يطمئن المرء الى أنه لن يعثر على أي من دالة جديدة ، اذ ذاك يتعين على عمل المورفولوجي أن يتوقف ، ثم يتم استكمال الدرس وفق منظورات أخرى (وضع الفهرس، واتمام النظامية الكاملة ، واجراء الدرس التاريخي ، ودرس مجموع العمليات الأدبية ، الخ •) • ومع هذا ، فان كون المادة محدودة كميا لا يعني القول بامكان انتقاء المادة وفق الأهواء • اذ يجب أن يكون الاختيار مفروضا (تبعا لمعيار) من الخارج •

انا سنعتمد (في دراستنا هذه) على مجموعة أفانا سييف ، وسنقوم بدرس الحكايات بدءا من الحكاية رقم ٥٠ (فهي ، وفقا لخطة أفاناسييف تعد أول الحكايات المدهشة في المجموعة) وسنتابع بعدها الحكايات حتى رقم ١٥١ •

بالطبع ستثير محدودية المادة كثيرا من الاعتراضات ، وان كانت مبررة نظريا • ومن أجل توسعة هذا التبرير مرة أخرى ، يجب البحث عنه في المقياس الذي تتكرر به الظواهر التي تقع بالحكايات • فاذا كان تكرارها كثيرا ، اذ ذاك يمكن للمرء الاكتفاء بقدر محدود من المادة • أما اذا كان التكرار قليلا ، عندئذ يصبح هذا الاكتفاء غير ممكن • وكما سنرى فيما بعد ، فان التكرار في الأجزاء المكونة الأساسية للحكايات يتعدى كل ما كان في استطاعة المرء أن يتوقعه •

يترتب على هذا ، أنه من الممكن نظريا الاكتفاء بمادة بحثية محدودة • ومن الناحية العملية ، يبرر هذه المحدودية حقيقة أن استعمال عدد كبير من الحكايات سيضاعف من حجم كتابنا • ولهذا ، فان كمية الحكايات ليست هي المهمة ، وانما المهم هو الكيفية التي تتم بها الدراسة التي تطبق على هذه الكمية من الحكايات • وعليه ، فان مائة حكاية هي التي تكون مادة عملنا • أما الباقي فهي مادة ضابطة ذات أهمية عظيمة بالنسبة للباحث ، ولكن أهميتها لا تتعدى أبعد من ذلك •







أحمد رشدى صالح

من الملاحظ أن المأثورات الشعبيــة غنية جدا بالحديث عن الجمال والتجميل والزينة والأزياء الشعبية ٠

ولكن لماذا يبــدى الرجل والمرأة الشعبيان كل هذا الاهتمــام بالحــديث عن الجمال والتزين والأزياء ؟ هذا السؤال يفتح أوسع الأبواب أمامنــا لنتحدث عن الأسلوب الذى يستقبل به الانســـان الشعبى معطيات الحياة فى مختلف مراحلها وفى شتى جوانبها ، هذا الأسلوب حسى للغاية ،يعتمد على التقاط الحواس : السمع والبصر واللمس ، والتــذوق لكل الأشــياء والكائنات ٠

هذا أولا ٠

والأمر الثانى أن الانسان الشــعبى يجمع أو يلتقط معارفه الأولى بواســطة الحواس التى يتراكم عن طريقهــا ، وعن طريق ممارسة الحياة اليوميــة ذاتهــا ما نسميه نحن بالمعرفة التلقائيــة ـ أى الثقافة السائدة التى تتضمن مجموعة من القواعد والضــوابط التى تؤلف الموازين والمقاييس التى تضبط نظرته الى الأشياء والناس وتتحكم فى ذوقه ومزاجه ٠

وهناك نوعان من المقاييس بالنسبة للجمال البشرى والأول مقياس ثابت ـ وخلاصته : ان الجمال البشرى فى الرجل والمرأة نسبى الى زمانه ومكانه والمقياس الثانى متغير نتيجة لتغير القيم ، والسلوك والأمزجة ، وذلك لضغط تغير أسلوب الحياة من ناحية ، والمخالطات الثقافية من ناحية ثانية .

وفى المأثورات الشعبية العربية نجد أن كلمة الجمال ليست هى وحدها المستخدمة ، فهناك كلمات الحسن والبهاء والحلاوة ، والرجل العايق والرجل الذى يبالغ فى التجميل يوصف بأنه عيوق .

كما أن هناك صفات مختلفة موجودة فى الأغانى والأقوال السائرة ، تصف الشخص الجميل نفسه ـ رجلا أو امرأة ـ عندما يتأنق ويتجمل : كأن تصفه بالمعجبانى ، وذات الدلال ولا داعى لايراد الكلمات الأخرى ـ فقد يساء فهمها .

وهناك أكثر من مصدر لأقدم صورة للمرأة الجميلة فى المأثورات الشعبية ، فنجد المصدر القديم جدا الذى سبق الفتح الاسلامى للبلاد العربية والذى يعود الى بداية التاريخ فى مصر وعصور الجاهلية فى شبه الجزيرة العربية وغيرها من مواطن الحضارات القديمة .

وهناك مصدر أحدث عمرا وأحدث تاريخا وهو الذى نشأ بعد استقرار الحياة الاسلامية العربية .

وكلا المصدرين يؤثران حتى الآن فى رسم صورة المرأة الجميلة أو الرجل الوسيم وأقدم ما لدينا من نماذج المأثورات العربية التى تشير الى شىء من مواصفات الجمال البشرى نجده فى أقدم المواويل وأقدم الموشحات ونلاحظ أن الصفات الجمالية الشخصية منتزعة من الصفات الواردة فى الشعر العربى الفصيح .

فالمرأة مثلا ـ ذات قد معتدل ممشوقة القوام كأنها امرأة بدوية يقول موال يرجع الى القرن الحادى عشر :

ما أحسن محبوبى وما أجمله
ما اعدل قده وما أكمله
لا يسمح بالوصال الا غلطا
فى النادر والنادر لا حكم له

وهذا الموال منظوم بلغة فصيحة سهلة .

وهناك موشح قديم ، استمر جاريا فى الاستعمال فى الشرق العربى حتى أواخر القرن التاسع عشر .

يقول الموشح :

كحل السحر عيونا
فوق توريد الخدود
وازدرى الأغصان لينا
حسن مياس القدود
والظبا يسطو علينا
بعيون نجل سود
حكمت بالأسر فينا
أعين الظبى الشرود
خده للصب ورد
ولسيف اللحظ جرد
كامل الأوصاف أغيد
مذ غدا فى الحسن مفرد
باسم الثغر يرينا
من لماه عذب الورود
يخجل الدر الثمين
نظم هاتيك العقود

وفى المأثورات السابقة نجد أن صورة المرأة هى المشدودة القوام ، كحيلة العينين ، متوردة الخدين ، باسمة الثغر ، التى يخجل الدر الثمين ويتواضع أمام أسنانها الناصعة البياض .

والسؤال هو ما هى مواصفات الجمال فى المرأة الشعبية العربية الآن كما ترويها المأثورات الشعبية ؟

هذه المواصفات تختلف من بلد عربى الى بلد آخر ، ومن شريحة اجتماعية الى شريحةاجتماعية أخرى فى مصر وغيرها من البلاد العربية ٠

هناك نوعان رئيسيان للمواصفات أو مقاييس الجمال بالنسبة للمرأة ٠ النوع الأول خاص بالمرأة فى المجتمعات الزراعية : قراها وحواضرها والنوع الثانى خاص بالمرأة فى البيئات البدوية والصحراوية ٠

ومواصفات الجمال فى الحالة الأولى تختلف تماما عن مواصفات الجمال فى الحالة الثانية ٠

فأهم مواصفات الجمال فى المرأة التى تسكن الوديان والمناطق الزراعية نسمعها حتى الآن فى أغانى الخطبة والحنة والدخلة ٠ فنجد أم العروس تنادى العريس ليرى صفات الجمال فى ابنتها فتقول :

أنظر بعينيك يا جميل
بيضه فى لون الياسمين
راسها رأس اليمامه
سبحان الخلاق العظيم
يا قورتها هلال شعبان
يا شعرها سلب الجمال
يا عيونها عيون غزلان
يا حاجبها خطين بجلام
يا سنانها لولى ومرجان
يا خدودها تفاح الشام
يا حنكها خاتم سليمان
يا صدرها بلاط حمام
يا بطنها عجين خمران
يا سرتها قعر الفنجان
يا نهودها فحول رمان
يا وراكها عواميد رخام

هذه المواصفات تشير الى أن المقياس الأول فى جمال المرأة الشعبية هو امتلاء جسمها ٠

فالمرأة الشعبية الجميلة توصف بأنها مكتنزة ، سمينة ، كحيلة العينين باسمة حلوة الخ ٠

أما اذا كانت نحيلة العود فهناك أحد أمرين اما أن تتولى الأم وقريباتها تسمينها أو تتغنى بأن جمالها يكمن فى عودها الناحل ، ومثال ذلك الموال التالى الذى يشبه المرأة الجميلة بالرمح ويقول أن هذه المرأة الجميلة هيفاء يقول الموال :

الأهيف اللى حوى ورد الخدود وقناه
وله قوام يزدرى خير الرماح وقناه
عينى تفيض تجر الدموع وقناه
أداه على من حوى هذا الجميل وقناه

والقاعدة أن توصف المرأة الجميلة بأنها مكتنزة والاستثناء أن توصف بأنها هيفاء العود ٠

والمواصفات الجمالية الأخرى بجانب السمنة: هى الحضور الجمالى ، أى يفرض جمالها الطبيعى نفسه على انتباه الآخرين ، اما عن طريق استغلال الفتاة الجميلة لجمالها فتسير بخطوة موقعة لافتة للنظر ، أو تبدى من الدلال مايزيد من جمالها ، أو تختار من وسائل الزينة مايزيد من جمالها الطبيعى ، أو أن تكون خفيفة الدم أخاذة ساحرة ٠

وهنا أمثلة من الأقوال العربية السائرة فى عدد من البلاد العربية ٠

فهذه أغنية صباحية ، تشير الى أن العريس بات ليلته مذهولا مأخوذا بين جمال عروسته الطبيعى ، وبين روعة زينتها وتجملها ٠ تقول الأغنية :

على فرش المعجبانى اداَلج الرمان
والشمس لسه طالعة يا حبيبى نام
يا للى على كرسى خدك تصلح الزعلان
الحى فى فرشتها بيت ما رقد
عينه لقصتها ولفى الحلق
الحى فى فرشتها بات ما نام
عينه لقصتها ولفى الزمام (١)

(١) القلادة ٠

وهناك دوبيت سودانى شهير يقول ، انه بالرغم من هبوب الرياح المحملة بالرمال ، الا أن الفتاة الجميلة مرت أمام الشاعر وسحرته بزينتها وبخلخالها الجميل ·

يقول الدوبيت :

الليله الصعيد جاب الهبوب مجلوبه
وطران اللى هل والجلسه فى الراكوبه
وشوف بنت الحرام زينوبا
والحجل اب بربعين خايل على مركوبه

ومثل آخر من السودان حيث قال شاعر شعبى شهير جدا عاش فى القرن الماضى اسمه « الحاردلو » يقول ان كل المصاغ الذى تتزين به الجميلة مجرد كلام لأنه لا يرقى الى مستوى جمال فتاته ·

يقول الحاردلو :

الماظ والحرير والجوهر المعزول
والدهب البجيبو من بنى شنتول (٢)
عندى حق صحا هو مجرد قول
ما يشابهن جمال خد أم حنانه بتول
شعرا ريش نعام والوجه سمح مصقول
وعنقاصب قزاز صانعنو فى اسطنبول
أكتافا هدل ولليد تقول مجدول
قامت فى القياس بين القصر والطول

ومثال من المشرق العربى :

من الأغانى الشعبية العراقية والمنتشرة فى بلاد الخليج أيضا تسمع الشاعر يصف الفتاة الجميلة بأن ثوبها مصنوع من الكتان المجلوب من يازما وانها تلبس خلخالا جميلا وتضع فى أنفها خزامة وانها تسرح كالظباء فى البستان ·

تقول الأغنية :

كتان كوتيك ليمش يانى يا زمالى
وشداته مجلوبه
توبوغى خلخالى
بورنو خيز مالى
فى محليها خلخال
وفى أنفها خزامه
السن أمه ديرش
يا غلار لزمه لى

تسرح فى البستان يدا بيد

وفى البادية تصف الأغانى الجمال الطبيعى للمرأة البدوية بأنها ضامرة الجسم ، فارعة العود ، مشدودة القوام ، ناحلة الوسط ، سريعة الحركة ، ذات عيون ساحرة ·

هناك أغنية بدوية شهيرة تقول :

يا بصيلات الجراى
يم الريق عسل على السنون جراى
يا معيليبا لا صابك رأى
جسمك ضامر سوط
مرقد جسمك جنه
والأجر عند الله

هذه الانواع من الجمال الطبيعى تزيدها المرأة بأسلوب خطوتها ولفتاتها وتوقيع مصاغها · هناك أغانى معروفة تشير الى أن الفتاة اذا مشت هزت العالم كله وسحرت بنات الحور · وقد نكتفى بمطلع هذه الأغنية :

مسيكى بالخير يا مشمش طرى مبلول
تمشى تهز الفلك تسبى بنات الحور
وحياة من زين الرجبة وشرعها
أنا خاطرى فى وصالك مستحى ما أجول
أنا خاطرى فى وصالك مستحى ما أجول

بالاضافة الى ما سبق ، تشير المأثورات الشعبية الى دلال المرأة الجميلة كوسيلة من وسائل زيادة تأثير جمالها · والأمثلة كثيرة جدا متواترة فى أغانى البنات الصغيرات ، والبنات فى سن الزواج والخطبة وسنختار أغنية من

---

(٢) قرب الحبشة ·

النوع الخفيف جدا ، أى الذى لا يغرق المستمع فى الفاظ الدلال :

هذه الأغنية ، أغنية خطوبة تبدأ بأن يطلب العريس من العروس الجميلة أن تعطيه الرمان المزدان بحبات القرنفل وبقية الأغنية تأتى على لسان العروسة ·

رمان مرشج جرنفـل يا منيتى اديـه لى

العروس الجميلة تسـوق دلالهـا تحذره وتقول :

خليك فى بلدك وأنـا آجى على مهـلى
يا أعز من نور عينى ويا اغـلى من أهلى
واحذر تجينى تحت شباكى وتنـده لى
احسن يراعوك العوازل يفتنوا لأهـلى
أهـلى كتار يا جميل ويكتروا مهرى

ننتقل من صفات الجمال الطبيعى وزيـادة سحره الى وسـائل التجميل ونسأل ما هى المواضع التى تسـتخدم هذه الوسائل فى تجميلها الجسم ، كله لكن أهم وأبرز مواضعه هى الأجزاء الظاهرة التى لا تكسوها الأزياء كالشعر والوجه واليدين والقدمين ·

نبدأ بالشعر ونرى وسائل تجميله ·

الصورة الجميلة لشعر المرأة فى كل البلاد العربية هى صورة الشعر الناعم الكثيف الغزير الطويل الأسود الفاحم · واذن اذا كان الشعر مجعدا فلا بد من تمهيده ومقـاومة تجـاعيده بواسطة الدهانات المختلفة واستعمال الحنـاء والتمشيط والعناية بقصه وتضفيره ·

وأهم الدهانات المستخدمة شعبيا لتجميـل الشعر هى الزيوت المسـتخرجة من الخـروع والفول السودانى والدهن الحيـوانى ، وأنـواع من اللبن ·

ومنذ الطفولة يعتنى بتمشـيط الشـعر بأمشاط تختلف موادهـا حسب مكانة المرأة وتبدأ بأمشاط مصنوعة من الخشب وتندرج الى أمشاط مصنوعة من المعادن الرخيصة أو المعادن النفيسة كالذهب والفضة · وفى حالة الأمشاط الثمينة تزين هذه الأمشاط بالجواهر وتعتبر من نفائس الصناعات اليدوية الجمالية وقد تركت لنا القرون السابقة مجموعة من هذه الأمشاط النفيسـة التى كانت ذائعـة الاستعمال منـذ العصر العثمانى والمملوكى الى بدايات القـرن العشرين ·

وكانت العادة الى بداية هذا القرن أن يقص شعر الفتاة والمرأة بأسلوب يترك « قصة » على الجبين وخصلات من الشعر تنسدل على الصدغين أما بقية شعر الرأس فكانت تضفر ضـفائر أحادية تتراوح بين ١١ ضفيرة و ٢٣ ضـفيرة ، وتتخلل الضفائر خيوط من الصـوف أو من الحرير ، وتنتهى الضفائر ، بمجموعة من صفائح المعادن النفسية كالذهب المطعم باللؤلؤ والماس أو الفضة المطعمة أيضا ·

ونسمع ونقرا كثيرا عن جلوة الوجه ، وكان ذلك يتم باستخدام أنواع مختلفة من وسـائل تجميل الوجه منها أولا تنعيمه — أى جعله ناعما مشدود الجلد ·· بلا تجاعيد وذلك باستخدام اللبن فى تدليك الوجه أو اسـتخدام الزيوت العطرية أو ماء الورد أو قشـور بعض الفواكه والخضر ·

يأتى بعد تنعيم البشرة تجميلها بالمعـاجين والمساحيق الشعبية ومنهـا الحسن يوسـف ، وغيره مما كان العطـارون يجهزونه من المـواد النباتية والحيوانية الموثوق بتأثيرها ·

لكن يبدو أن الاهتمام الأول كان منصرفا الى تجميل العيون — وذلك فى البلاد العربيـة كلها · والسبب الأول فى تقـديرنا ان الجزء الذى كان مسموحا بظهوره حين تلبس المـرأة الشعبية كامل ثيابها وتغطى جسمها كله من القدم الى الرأس — هذا الجزء كان هو العيون ·

ولقد لفت بعض الرحالة الأجانب العيـون العربية والمصرية ،

ولقد لفت جمال العيون العربية والمصرية بعض الرحالة الأجـانب ، ومنهـم ادوارد وليـام لـين الذى مكث فى مصر ثلاثة أعوام وألف كتـابه الشهير عن طبـائع وعادات المصريين المحدثين وقال فيه :

« لم أر فيما رأيت عيونا أجمل من العيـون المصرية ، وبزيدهـا جاذبيـة احتجـاب الملامح

بالنقاب (اليشمك) كما يزيد الكحل من سحرها ٠

ولكن ما هي قصة الكحل بالذات ؟ ومتى بدأ الانسان العربي في استخدامه ؟

في الجاهلية في شبه الجزيرة العربية كان الرجال والنساء يكتحلون للتجميل أو لمعالجة أمراض العيون ٠

وفي مصر الفرعونية وفي العراق والشام قبل البعثة المحمدية ، كان الرجال والنساء يكتحلون للأغراض السابقة ٠ واذن فاستخدام الكحل قد بدأ ربما قبل ميلاد التاريخ المعلوم لنا ٠

وكلمة الكحل المستخدمة حتى الآن ، كلمة عربية ذائعة وموجودة في كافة اللهجات العربية لكننا نسمع في العراق مثلا كلمة « سورمه » في مقابل كلمة الكحل ٠

وهناك ثلاثة أنواع رئيسية من الكحل : اثنان منها يستخدمان للزينة ٠ الأول يصنع من سناج اللبان العطري المحروق ٠

والثاني يصنع من سناج قشر اللوز المحروق وهذان النوعان للزينة ٠

أما الكحل المستخدم في الطب الشعبي فهو المعروف بكحل الحجر ويصنع من مسحوق الرصاص الذي يضاف اليه عرق الذهب والسكر النبات ومسحوق اللآلئ وبعض الأحجار الكريمة الأخرى ٠

وكان النساء يبدين اهتماما خاصا بنظافة الكحل وأدواته ٠

والنساء الموسرات والفقيرات كن يستخدمن أنواعا مختلفة من المكاحل ٠ المرأة الموسرة كانت تملك عددا من المكاحل الذهبية والفضية تضع فيها الكحل ٠ وكانت هذه المرأة تستخدم عددا من المراود الدقيقة المصنوعة من الذهب أو الفضة أو المعادن أما المرأة غير الموسرة فكانت تستخدم مكاحل رفيعة ومراود من الخشب ٠

وكانت العادة أن تغمس المرأة المرود في ماء الورد ثم تغمسه في الكحل وتمرره برفق بين الجفون وترسم به ما تشاء من ظلال فوق جفونها أو تطيل به أواخر عيونها ، أو تستخدم الكحل في تثبيت وابراز حاجبيها ورسمهما على شكل هلال أو أن تجعلهما معقودين متصلين أو تفصل بينهما بنقطة ٠

وكانت المرأة الموسرة تستخدم الكحل أيضا في رسم الخال على خدها ، ذلك اذا لم تكن تستخدم الوشم ٠

وكانت المرأة تستخدم ماء الورد بكثرة في تدليك ساعديها وساقيها وعنقها ووجهها ٠

وكانت العادة أن ترش على ضيوفها من ماء الورد عندما يغادرون منزلها ٠

وكانت المرأة تجمل الأطراف التي كانت تظهر من جسمها خارج ثيابها الفضفاضة وأهمها اليدين والقدمين ٠ وكانت وسائل تجميل هذه الأعضاء تتم أولا بتنعيم البشرة بواسطة تدليك اليدين والأصابع بماء الورد والعطور والدهانات الخاصة بذلك ثم يتم تجميلهما بالخضاب — أي الحناء — التي كانت النساء يصنعنها من مسحوق أوراق الحناء المعجون بماء الورد ٠ ويأتي مع ذلك الوشم ٠ الوشم على ظاهر اليد والأصابع ، والذقن والشفاه وأعلى الجبين ٠ ويأتي مع ذلك ، استخدام الخواتم التي كن يلبسنها في كافة أصابع اليدين والقدمين ٠

ويأتي مع ذلك أيضا لبس المصاغ الخاص بالبدن والقدمين ٠

أشرنا اشارة عابرة الى الوشم ٠ كيف كان يتم وكيف كان يعالج وما هي ألوانه المحببة ؟

يوخز الجلد بمجموعة من الابر لترسم نمطا معينا من الزخارف وعدد الابر فردي سبعة ابر ، ثم يدلك الجزء الموشوم بالزيت المخلوط باللبن النسائي وبعد فترة قصيرة توضع على مواضع الوشم أوراق السلق الطازجة لتبرأ جراحة ٠

أما الألوان المحببة ، فأشهرها اللون الأزرق، لكن النساء الشعبيات كن يفضلن اللون الزيتونى الغامق ـ وقد ظل ذلك المزاج ساريا حتى وقتنا هذ ويستوى فى ذلك المرأة البيضاء والسمراء وكلما فحصنا عادات التجميل الموروثة عند المرأة الشعبية اتسع ميدان الحديث ·

وخلاصة ما قرأت وما شاهدت من اهتمام المرأة بتجميل نفسها أؤكد ان المرأة الشعبية هى الأكثر اهتماما بابراز جاذبيتها الجمالية الطبيعية أو المكملة لجمالها الطبيعى عن أختها المرأة الحديثة العاملة ·

والأسباب التى تدعونا الى أن نرى هذا الرأى هو ان المرأة الحديثة وخاصة العاملة ، تستخدم أنماطا مصنعة جاهزة ، وتغيرها باستمرار حسب تغير المودات · وليس لديها الوقت أو الخبرة اللتان تسمحان لها بأن تختار وتصنع بيديها وسائل تجميلها وأسلوب تجميلها ·

انها فى الحقيقة تفضل جمالها الطبيعى فى قوالب يرسمها خبراء التجميل الأجانب من الرجال والنساء لتدفع بها الماكينات بعد ذلك بملايين العلب والمعلبات ـ تماما كما يحدث فى الأطعمة المحفوظة ·

المرأة الشعبية الموسرة بالذات ، لم تزل حتى الآن تولى عناية شخصية بجمالها ، وهذه العناية لها أكثر من صفة ·

أولا : صفة التناسق بين مستخدمات التجمر وهيئتها الخاصة بها ·

وثانيا : صفة الاستمرار ·

وثالثا : صنعة الخبرة المتراكمة أجيالا بعد أجيال بكيفية تجميل مختلف أعضاء الجسم ، لتناسب الأوقات والأماكن والمناسبات التى تتألف منها حياتها اليومية ·

ولعلنا نلاحظ أن المرأة الشعبية الموسرة تقضى وقتا أطول بكثير فى التجميل ـ سواء فى أوقات الاستحمام أو أمام المرآة ـ أو أثناء عداد الثياب المناسبة واختيار المصاغ والاكسسوار المناسب ·

● ● ●

واضح ان موضوع التجميل واسع جدا وقد تكلمنا على الجانب النسائى ويبقى جانب الرجل والطفل والصبية أو الصبى ·

وتجميل الأشياء المنزلية والمستخدمات وكلها تعنى الكثير بالنسبة لحياة الملايين لأن التجميل ليس غرضا فى ذاته بالنسبة للحياة الشعبية وانما هو :

أولا : تعبير عن الممارسات المتفائلة للحياة ·

وثانيا : لأنه موروث محمل باشارات اعتقادية وأسطورية غاية فى الأهمية بالنسبة لمن يستخدمه ، وبالنسبة أيضا لمن يدرس سلوك الجماعات الشعبية بل القيم الثقافية والأخلاقية التى تحكم مسار حياتهم ·

التزين عند الرجال
وأزياء المرأة والرجل

هل نجد فى المأثورات الشعبية العربية ما يشير الى اهتمام الرجل بالتزين ؟

فى الحياة منذ أزمان بعيدة ـ أى منذ ما قبل البعثة المحمدية ، نجد فى الأشعار والمأثورات الفصيحة ما يشير الى تزين الرجل واختياره لأزياء الفروسية والحياة العادية ··

أما المأثورات الشعبية فتقدم اشارات الى تأنق الرجل الموسر على امتداد السنة والرجل الشعبى فى المناسبات المهمة ، وهذا طبيعى جدا فالسعى الى الأناقة أو التجمل ، سلوك طبيعى وتلقائى عند المرأة والرجل ·

وأقدم وسائل التجميل وأكثرها استمرارا عند الرجل هى الخضاب · خضاب الشعر الأشيب أو الأسود ·

والوشم ووحدات الوشم تختلف من بيئة الى بيئة ·

والكحل للعيون

وطريقة قص الشعر أو ارساله ·

وتزين الرجل الفتى ورشق السهام فى عمامته واستخدام بعض الحلى وأقدم المأثورات الشعبية العربية التى أشارت الى عناية الرجل بالتزين ، أقدمها فى تقديرنا موجود فى السير وقصص البطولات والغنائيات العاطفيه التى ظهرت فى المغرب والأندلس وكان أبو بكر بن قزمان – صاحب اليد الطولى فى هذا الفن ومنشئه – قد وضع مواصفات الفتى العاشق فى أحد أزجاله فاشترط فيه أن يكون **أنيقا** ، فى ملبسه وزيه ، وقال أنه يكره « العاشق المزبلى » وهذا هو تعبيره · أى انه يكره أن يرى عاشقا يلبس ثيابا زرية أو أن يكون مهملا فى نظافة بدنه أو مظهره ·

وفى النص الشفاهى لسيرة الهلالية – وهى الموجودة فى صعيد مصر واليمن والشمال العربى الأفريقى – نجد ثلاثة نماذج للفتى الشجاع – الأنموذج الأول يمثله **الخفاجة عامر** وهو أحد الأمراء ، الذى يوصف بجمال الطلعة وعنايته بهندامه · والأنموذج الثانى يمثله دياب بن غانم وهو المقاتل الشرس ، الذى تروى السير أنه عاش فى البرارى مرسلا شعر رأسه ولحيته يتدرب على فنون القتال ، وكان ارساله لشعره الطويل ، علامة من علامات الفروسية والأنموذج الثالث نجده فى الرسوم التى رسمها الفنان الشعبى ، لأبطال السير كعنترة وسيف بن ذى يزن ، والظاهر بيبرس وأبى زيد الهلالى وقصص الجندبة وقتاله الشجعان ·

فى كل هذه الرسوم ،نجد أن كافة الرجال – أى أبطال القصص والملاحم يظهرون بشوارب طويلة كثيفة ، حتى أن بعض الرسوم والأشعار تقول لنا ان دياب فعلا كان يعقد أطراف شاربه وراء عنقه ، ومن الأقوال المتواترة ان فلانا من الأبطال كان له شارب يقف عليه الصقر ·

بقى من العصور الجاهلية والاسلامية وسائل الخضاب والكحل ونضيف اليها وسائل أخرى جاءت الى المنطقة العربية مع غارات التتار والمغول والمخالطة بينها وبين أهالى البلاد العربية الأصليين نحن نعرف مثلا ان العامة فى البلاد العربية يقصون شعر رأس الصبى بحيث يتركون **قصة** فى مقدمة الرأس ويجعلونه على شكل دائرة عند النافوخ ويتركون بقية الشعر ·

وتفسيرنا لهذه الاشكال ان بعض الذين درسوا العادات الشعبية المصرية والعربية يقولون لنا ان قبائل التتار كانت فى غاراتها الوحشية تقتل الناس بلا تمييز بأن تفصل الرأس عن الجسم ، وان العامة لجأوا الى ترك خصلة مميزة فى مقدمة الرأس حتى اذا انفصلت الرأس عن جسم صاحبها أمكن التعرف عليه أو أمكن أن يعرفها أهل القتيل فيقومون بدفنها وبعضهم يقول ان لهذه القصة ، غرضا سحريا أما ترك قرنين من خصلات الشعر على صدغى الصبى ،فعادة موجودة عن القبائل التترية ولعلها مأخوذة عن بعض العشائر الجاهلية ، التى كانت – تتخذ قبل الاسلام – من الحيوانات الوحشية رمزا مقدسا لها ، وفى العادة كان الحيوان المفضل هو لحيوان ذو القرنين ·

ولا ننسى أن الاسكندر المقدونى كان يسمى ذو القرنين ، لأن طاسة الحرب التى كان يلبسها كان لها قرنان · وأما الدائرة الحليقة فوق النافوخ المستعارة من عادة تتريه وغجرية – فنعتقد ان لها غرضا سحريا ·

واذا انتقلنا الى أزياء النساء وأزياء الرجال الشعبيين سنجد أنفسنا أمام مواكب وكرنفالات من الأزياء الشعبية المستخدمة الآن فى مختلف أنحاء البلاد العربية ، وتلك التى كانت مستخدمة الى خمسين أو سبعين سنة مضت ·

الحقيقة أن الأزياء الشعبية تتنوع تنوعا شديدا وغزيرا :

أولا : حسب المرحلة التاريخية وحسب البيئة الجغرافية وحسب العادات والتقاليد وحسب الوضع الاجتماعى للرجل أو المرأة ·· وأمام هذا سنجد أنفسنا كما قلنا

أمام مئات من الأزياء ومئات من قطع الاكسسوار ·

وهذا طبيعى فعلى امتداد البلاد العربية سنجد فلاحين لهم أزياؤهم ، وبدو لهم أزياؤهم ، وأصحاب حرف يدوية لهم أزياؤهم ، وتجار أو أعيان أو علماء دين لهم أزياؤهم ، وأغنياء لهم أزياؤهم وغجر رحل لهم أزياؤهم ورعاة أو صيادين لهم أزياؤهم ·

وسنجد أن القاعدة التى تحكم التنوع الشديد بين هذه الأزياء هى :

أولا : الوظيفة التى يؤديها الزى بالنسبة للمناخ وطبيعة العمل أو الوجاهة والأناقة ·

وثانيا : المزاج العام – فالمثل الشعبى يقول « كل اللى يعجبك – والبس اللى يعجب الناس » ·

أى ان المزاج العام أو الذوق العام – أو المودة – هى التى تتحكم أيضا فى الزى ·

ولنبدأ من قمة المجتمع ونسأل عن أهم الأزياء التى كان يلبسها أصحاب المكانة الاجتماعية أو السلطة الاجتماعية والدينية ·

لدينا شهود كثيرون رأوا بعيونهم أنواع هذه الأزياء ·

ونكتفى بما أشار اليه على مبارك فى الخطط التوفيقية وما قاله الرحالة العربى الكبير ابن بطوطة ·

قال لنا على مبارك :

كان السلطان (سلطان المماليك الذين كانوا يحكمون مصر والشام وأنحاء أخرى من الوطن العربى) وكان العسكر يلبسون على رءوسهم الكلوته بدلا من العمامة ·

وكانت العادة أن تكون الكلوتات صفراء مضربة تضريبا عريضا ولها كلاليب وكانوا يضفرون شعورهم الطويلة ويرسلونها بين أكتافهم ، وهى موضوعة فى أكياس من الحرير الأحمر أو الأصفر ·

أما كبار علماء الدين وكبار القضاة · فكانوا يلبسون العمائم الضخمة وكانت الطرحات بالذات من شارات أزياء القضاء ·

وفى عصر المماليك بمصر والشام كانت الطرحة والعمامة وشال العمامة تصنع كلها من قماش من الحرير أو الكتان أو الكشمير ·

وكانت ضخامة العمامة تشير الى المكانة الاجتماعية لصاحبها ·

يقول ابن بطوطة :

« لم أر فى مشارف الأرض ومغاربها عمامة أعظم من عمامة قاضى الاسكندرية عماد الدين السكندرى ، رأيته يوما قاعدا فى صدر محراب وقد كادت عمامته ان تملأ المحراب كله » ·

وفى العادة كان زى الرجل يتألف من قميص وسروال وصديرى ، فوقها قفطان وحزام يشد الوسط وجبة ·

وكانت قمصان الوجهاء وثيابهم من الحرير وأما قمصان العامة فكانت مصنوعة من الكتان أو التيل ·

نأخذ أجزاء الزى الرجالى قطعة قطعة ونبدأ بالحزام ·

الحزام كان يستخدمه الأعيان ورجال الدين والتجار وكان الحزام قطعة من قماش الحرير أو الكشمير ، عرضه متر وطوله ثمانية أمتار ·

ونقرأ فى وصف الأزياء الشعبية كلمات تحتاج الى شرح مثلا كلمة : كرك السمور : عبارة عن معطف من الحرير أو الجوخ يلبسه أصحاب المقام الاجتماعى الرفيع والعلماء ·

ونقرأ فى كتب المؤرخين والرحالة عن القلانس: وهى طاقية تلبس تحت طربوش من الصوف مصبوغ بلون ، وحول الطربوش يلف شال العمامة ويكون من الصوف أو الحرير المشغول·

وأيضا نجد أن ألوان العمائم كانت مختلفة : كان المسلمون يلبسون العمائم البيضاء والحمراء والخضراء وغير المسلمين كانوا يلبسون العمائم

الســـــوداء والبنفســجية وذات اللون الأحمر الغامق •

ونقرأ ونسمع أيضا عن كلمة المز أو المزد • لم يكن الأعيان أو العامة يستخدمون الجوارب، لكن الأعيان كانوا يلبسون خفا مصنوعا من جلد رقيق لاصق بالقدم وفوقه يلبســـون المركوب ذا اللون الأصفر •

أما ثياب الفلاحين فكانت أبسط وهي الموجودة حتى الآن : القميص والسروال المصـــنوع من الكتـــان وفوقهمـــا العرى ـ وهو قميص أزرق يضبطونه بنطاق (حزام) من الجلد أو الليف أو القماش ، ويضعون على رءوسهم الطواقي أو اللبدة ـ وفي المناسبات المهمة يلبسون الزعبوط أي العباءة •

وأهم الأزياء المشتركة بين الرجال والنســاء كانت : غطاء الرأس الطربوش ، والطاقيـــة والحزام ، والمز أي الحذاء الداخلي •

وكانت النساء الموسرات يلبسن قمصانا من الحرير الموصلي ، وكانت أحب الألوان اليهـــن هي الأبيض والوردي والبنفسـجي والأصـــفر الباهت والأزرق السماوي والأسود •

وكان النساء يطرزن هذه القمصان بأســلاك الذهب اللامعة •

وكانت القمصان قصيرة لا تصل الى الركبة• وهناك الشنتيان وهو نوع من القماط المصنوع من قماش عريض يناط بالخصر ويشد بتكة تمر في باكية بأعلى الشنتيان •

وفي المواويل الشعبية نسمع كلمة اليلك ، وهناك موال مصري كان ذائعـا الى وقت غـــير بعيد يقول :

يـــا بت يا يـــم اليلك
والهـــلالي بيلالي
ون كان أبـــوك الملك
ومحـــرش الوالي
لا دق أنـــا طبـــلتي
واقـــول لك انا الوالي

وأما اليلك فعبارة عن ثوب يلتصق بالقـامة في الوسط وينسدل الى القدمين •

وكانت المرأة المعجبانية تتفنن في صنع اليلك الخاص بهـــا فكان بعض النســـاء يجعلن اليلك مقورا لا يغطي النحر ويضعن أزرارا أمامية ويجعلنه مفتوحا من الجانبين •

وفوق اليلك كن يلبسن حزاما يخاط عنـــد الوسط أو كن يستخدمن شالا من الكشمير ، ثم كن يلبسن فوق اليلك جبة من الجوخ شتاء •

وهذه الأزياء كانت المرأة تلبسها داخل البيت اما خارج البيت فالنساء كلهـــن يلبســـن الحبرة التي تغطي الجسم كله وتستر كل أعضاء جسم المرأة ما عدا عينيها • أو اليشـمك الذي كان ينزل الى القدمين وكانت الفتاة قبل الزواج تلبس الحبرة السوداء •

والمرأة الموسرة والشعبية كانت مولعة جـدا بتزيين كل قطعـة من المـــلابس التي كـــانت تستخدمها •

وكان بعض النساء يلبسن الطربوش المغربي وكان هو الغطاء الأعلى لرأس المرأة ـ فالنساء كن يلبسن تحت الطربوش طاقية خفيفة ، وحـول الطربوش كن يستخدمن الربطة أو المنديل الحرير المزين بصفائح من الفضة المذهبة •

وكانت المرأة تستعمل المزاجي وهي حليـــة تتكون من شريط أسود اذا كانت السيدة بيضاء أو من شريط وردي اذا كانت سمراء • وكانت المزاجي تطوى طيات لتكون رباطا بعرض الأصبع أما طولها فخمسة أقدام •

وكانت نزين في وسطها بصفائح متلاصـــقة من المعادن النفيسة أو الرخيصة وكان لهـــا شراريب •

وكانت المزاجي ليست للتجميل فقط ، بل رباطا للرأس ليلا ونهارا وأحيـانا كانت المرأة تصاب بالصداع اذا لم تستخدم هذا الربـاط للرأس •

وكان القرص جزءا لا يتجزأ من زينـة أزياء المرأة ، والقـرص عبـارة عن حليـة مستديرة

كان قطرها يتراوح بين ٣ بوصة و ٥ بوصة . وكانت عقائل السيدات يستخدمن الأقراص بعضها مصنوع من الماس الخالص أو الذهب الخالص أو الفضة وأحيانا كانت السيدة المعجبانية تجعل القرص على شكل وردة أو كانت تجعل شكله محدبا تتوسطه زمردة .

وكانت المرأة تستخدمه ليل نهار ، لكن كان القرص المستخدم نهارا أثقل من القرص المستخدم ليلا .

وأهم قطع الاكسسوار الأخرى : القصة والعنبة والشواطح والهلال . والقصة حلية يتراوح طولها بين سبع وثماني بوصات وتتكون من ماسة مركبة من ذهب يضاف اليه أحيانا الزمرد والياقوت واللؤلؤ وتعلق بها أقراط الماس وتوضع في مقدمة الربطة ولثقلها كانت تربط بأبازيم من الخلف .

والعنبة نوع من القصة لكنها أكبر ، أي طولها كان ١٥ بوصة .

والشواطح حليتان تتكون كل منهما من ثلاثة صفوف من اللؤلؤ أو المعادن النفيسة تجمعها في الوسط زمردة مثقوبة . وتثبت الشواطح بالربطة على هيئة اكليلين كل واحد منها كان ينزل على جانب من جانبي الرأس والهلال حلقة تشبه القمر في أوله وكانت تستخدم بدل القرص والمأثورات الشعبية تقول عن **أزياء الرجل والمرأة العادية يعني غير الرجل الثرى والمرأة الموسرة ، نجدها تذكر في الأمثال كلمات الجلابية والبشت والزعبوط واللبدة والمركوب والعب (أى القميص التيل الأزرق) وحزام الليف وكل ذلك للرجال . وتذكر الجلابية ، والطرحة والحزام والملابس الداخلية الشعبية القميص.. الخ بالنسبة للمرأة .**

وأما اكسسوار النساء غير الموسرات فهو الخلخال الفضة أو النحاس والطوق الفضة أو النحاس أو القصدير والأساور النحاس ، والغوايش الزجاجية الزرقاء والخضراء خاصة.

أشرنا اشارة عابرة الى أزياء الرجال والنساء العربية في العصور الجاهلية وصدر الاسلام ونأتي بتفصيل أكثر .

كان زى المرأة العربية يتألف من :

الشعار : قميص يلبس لصق الجسم وفى حالة الحداد كانت المرأة تصنعه من الصوف الخشن كالخنساء التى ظلت تلبس هذا الشعار قبل الاسلام وبعد أن أسلمت حزنا على أخيها صخر . الذى كانت قد عاهدت نفسها على أن تحزن عليه طول عمرها وتبكيه بفرائد من أبيات الشعر منها مثلا :

وان صخرا لتأتم الصلاة به

كأنه علم على رأسه نار

وغير الشعار كانت المرأة تلبس قميصا آخر مشقوقا عند الصدر وفوق هذا القميص كانت تلبس الدرع أو الدثار ثم الربطة أى الملاءة .

وعند خروجها كانت تلبس الازار وهو قطعة من القماش كانت تلتف بها النساء العربيات عندما يبرزن أمام الغرباء .

ولكنا نقرأ في كتب التراث العربى عن جلباب المرأة وهو ملحفة كانت المرأة تلتف بها وتغطى جسمها كله من الرأس الى القدم .

أما **الصدار** فهو قميص صغير يلى الجسم مباشرة .

والآن تلبس المرأة فى معظم البلاد العربية المتمسكة بالتقاليد الموروثة الكثير مما ذكرناه فى داخل بيتها . وتلبس **الدشداشة** (أى الجلباب الطويل) والعباءة اذا خرجت ، ومنها العباءة ذات البلابل المصنوعة من الفضة أو من خيوط الحرير كما تلبس أنواعا مختلفة من النقاب .

وأبرز أزياء الرجال الدشداشة (جلباب طويل) وفى العراق وبعض البلاد العربية العقال والعباءة .

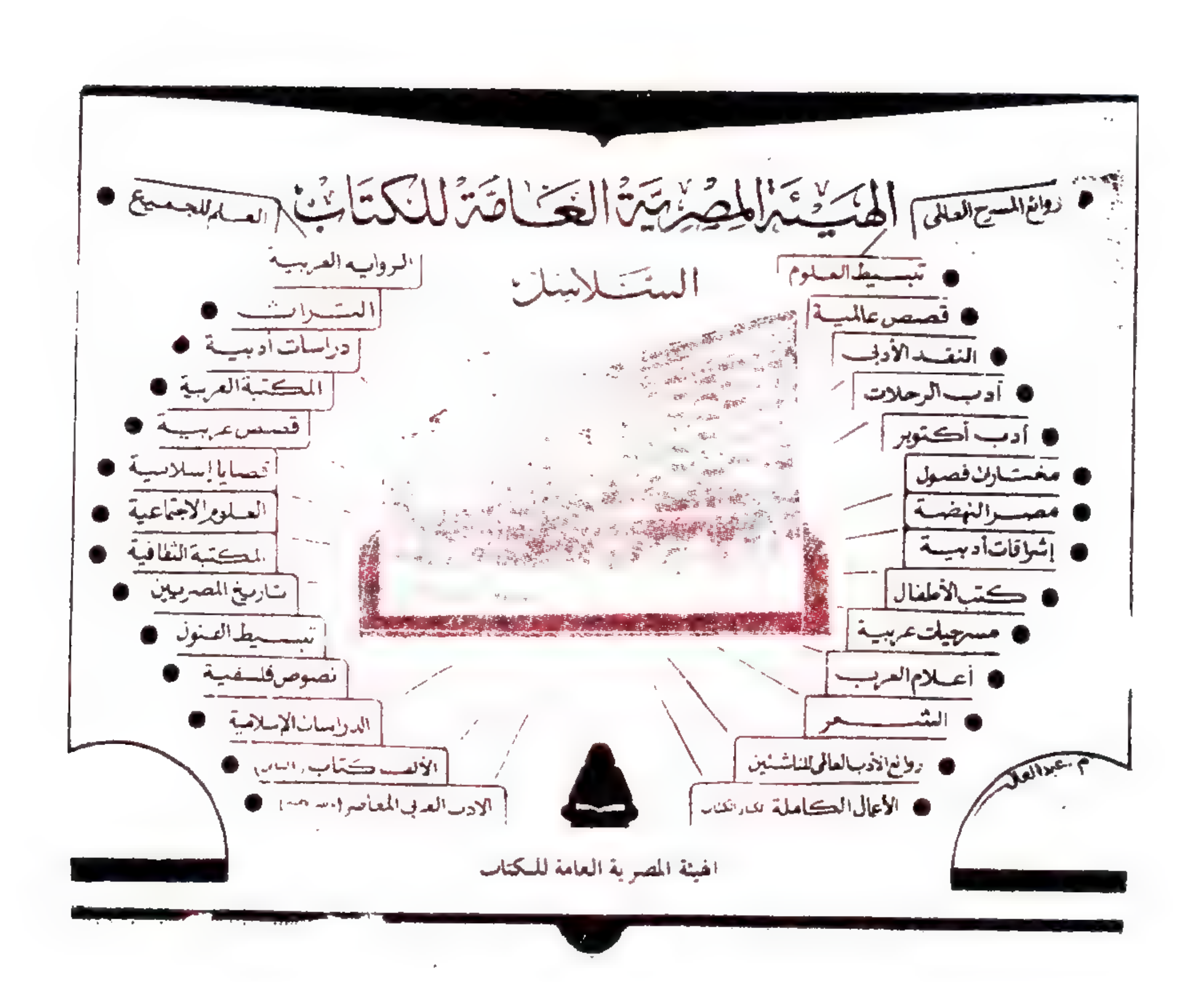
وفيما نعرف أن هناك أنواعا للعقال : منها العقال أبو طيتين ، والعقال المرعز ـ الرفيع المصنوع من شعر الماعز والعقال الشطراوى المصنوع من الصوف والعقال الأبيض المصنوع من الوبر .

والسؤال الآن هل نجد فى المأثورات الشعبية المصرية عملا متكاملا يصف عـادات الفلاحين وأزياءهم ؟

هناك كتاب ساخر جدا يزرى بالفـلاحين، اسـمه « هـز القحوف فى شرح قصـيدة أبى شادوف » أى الفلاح ، وبالرغم من أن الكتاب جارح للغاية فى سخرياته بالفلاحين الا أنـه يذكر أزياءهم وأهمها العب ، والعرى ، واللبدة

ومؤلف هذا الكتـاب هو **يوسف الشربينى** ووضعه بهذا الاسلوب الساخر الجارح لأنه يقال انه كان يملك قطعة من الأرض الزراعية التى كان الفلاحون يأكلون خيراتها بالسحت ولا ينال هو منها شيئا ولذلك وضع كتابه هذا انتقاما من الفلاحـين لكن الذين يدرسـون المأثـورات الشعبية لا يستطيعون أن يسقطوا من حساباتهم كتاب «هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف» كما أنهم لا يسقطون من حساباتهم كتـاب « الفاشوش فى حكم قراقوش » لابن ممـاتى الذى سبق الاشارة اليه فى كتابات سابقة .

* * *



العناصر الأساسية في بنية الفنون التشكيلية الشعبية

محمود النبوى الشال

يقوم الفن الشعبى التشكيلى على مجموعة متعددة من العناصر والاجزاء التى تؤلف معا بعض القيم الجمالية التى تتلاقى وترتبط فى وحدة عضوية شاملة ، وتفسر فى اقترانها البناء التشكيلى الشعبى الذى يخدم فى تكامله الكثير من الأغراض المتعددة ، التى تهدف الى تحقيق ما ينشده الفنان الشعبى من ورائها من تأثير بالغ يثير فى جمهوره وعشاق فنه الاستمتاع والاعجاب والتأييد والقبول ، مع زيادة مستوى الابصار الجمالى العام امام ناظريه ، وادراك العلاقات الشكلية التى تمسك بزمام الأفكار والمعانى والموضوعات التى تصدى لها بالتعبير الممزوج بانفعالاته وتصوراته وملامحه الذاتية .

ولكى نميز عناصر العمل الفنى التشكيلى من خلال الفنون الشعبية ، والتى يتذرع بها الفنان الشعبى عادة من خلال تجربته الفنية ، ويسعى ما شاء له السعى فى تحقيق الكيانات والنتائج المؤثرة التى توصل المعانى وتجسد القيم ، ولكى تظهر أمامنا بوضوح البنية المتكاملة لموضوعات الفنون الشعبية التشكيلية فى أبعادها وأغوارها ، لابد لنا فى المبتدأ من أن نجزىء العمل الفنى الى وحداته الأولية من خلال المنظور الكلى الذى يدركه جملة أول وهلة . لكى يتسنى لنا الاهتداء الى مجموعة المكونات التى يتأسس منها وتمييز عناصرها ، وتفهم كنهها عنصرا عنصرا .

وهذا لا ينفى بالطبع التأكيد على أن الفن الشعبى فى فحواه يمثل وحدة متكاملة ، صورة ومادة ومعنى وقيمة .

يفهم من هذا أننا نقوم بعملية أولية لتحليل العمل الفنى بهذه الوسيلة لنكشف عن مكنون أسراره وبواطنه ، ومن ثم نستطيع أن نزيل أى لبس أو تعقيد أو غموض قد يعلق بهذا البناء التشكيلى العام .

وعلى هـــذا يمكننا أن نعرض بايجاز قائمة ببعض العناصر التى يتركب منهـا العمل الفنى الشعبى التشكيلى على نحو معين ، قد تتعـدد صوره وتتبـاين ملامحه • وهذا التحليل الذى أقدمه يعتبر فى حد ذاته من الضرورات الحتمية للتعرف الصحيح على طبيعة العمل الفنى المنوه به مما يزيد من مقدار ادراكنا وتذوقنـــا له والاحساس به :

١ ـ العنصر التعبيرى :

الجانب التعبيرى عنصر له أهميته فى أى عمل فنى ولا سيما الفن الشعبى بالقياس الى غـيره من العناصر الحسية الاخرى التى تتفاعل معـا والتعبير فى فحواه لغة أساسية تكسو الموضوع الفنى برمته ، وهـــذا التعبير يعرب بعامة عن حقيقة الموضوع وأبعـــاده الكلية كأســـلوب نوعى متميز يحقق طابع الفنـــان بتأثيره الذاتى وبناء على هذا اللون التعبيرى نقول : ان هـــذا الموضوع الذى عبر عنه الفنان الشعبى التشكيلى بهذه الصورة التلقائية الايجابية المؤثرة سواء كان الموضوع هادئا أم صـــاخبا ، أم مرحا أم حزينا أم هزليا ومضحكا ، أم مخيفا ومزعجـــا وعنيفا ، أم شـــــاعريا أم دراميا أم وصفيا ، أو مأساويا •• الخ • فانه يكون بهذه المنزلة من أهم العوامل الموجهة التى تؤكد هذه القيم وغيرها بأسلوب محكم ولغة شعبية تشكيلية هادفة •

وفى كل نوع من أنواع هذا التعبير ، تتمثل فى هذه الاعمال طبيعة الفنان المتفردة المستقلة بسماتها الذاتية التى تميز فنانا عن فنان آخر دون خروج عن المشاعر الحسية للجماعة الشعبية التى ينتمى اليها ، فهو دائما لسانها النــــاطق ويدها المنتجة وضميرها الكامن فى الغيب البعيد ، ولهذا يكون عمله هـذا بمنزلة المعالم الارشادية والقبس المضيء للقافلة الشـعبية الانســـانية بفطرتها النقية فى مضمار حياتها وفى ضروب نشاطاتها وفى أعماق وجدناتها ونبض قلوبها ، فضلا عن أنها تؤدى الى تكوين رصيد ضخم من المعرفة بطريقة مرتبة ، وكأنها أنغام حرة تهيم وتتعانق وتتجاذب ارتفاعا وانخفاضا ، وكل هذا من أجل القضاء على عشوائية الموضوع وتفككه ، وايجاد نوع من التوافق والانسجام والاحساس بالشكل العـــام والتنظيم الدقيق الذى يضبط النغم ويحقق التعبير فى أرقى حالته وأسـمـــى أدائه •

٢ ـ عنصر العلاقات الشكلية :

يتكون الموضوع الفنى الشعبى من مجموعات ووحدات منوعة ترتبط ببعضها مع البعض الآخر على نحو يؤدى الى التماسك والتلاحم فى وحـــدة ضامة شاملة ، وهذا من شـأنه أن يوفر الحيوية الجمالية بحيث يسترعى الأنظار ويستنهض التفكير فى ماهية الأشـــكال وقرابتها وانتظامها فى كل متحد ، وحينما يأخذ الفنان الشعبى على عاتقـــه مباشرة عملية الخلق والابداع فى تجربته المعتادة ، فانه يعتمد اعتماد كبيرا على تأكيد هذه العلاقات وتالفها بين أجزاء الموضوع وعناصره بحيث تنتظم جميعها فى نمط ثابت كوسيط فنى ونســـيج محكم •

٣ ـ العنصر الخطى واللونى والحركى :

ان اى شكل فنى ينهض أساسا على منظومة خطية ولونية وحركية كعنـــاصر رئيســية يقوم عليها اى بناء تشكيلى شعبى ، ولذلك فان الفنان الشعبى يعتمد أول ما يعتمد فى انشاء موضوعه على معـالجة الخطوط التى تحدد الأشـكال فى مساراتهـا المختلفة باعتبارهـا الهيكل الأساسى الذى تنبثق عنـه المساحات والحجوم والكتل ، وتكتسب هذه الخطوط حساسية معينة ، على قدر استعداد الفنـــان الشعبى التشـكيلى وعمق رؤيته ، ونقاء ادراكه •

وفى مسارات هـذه الخطوط وتشابكهـا تنجم مساحات مختلفة الأشكال منوعة الهيئـات بالغة العدد ، ينظر اليها الفنان الشعبى التشـــكيلى ويضعها فى حسبانه وتحت منظوره المبـــاشر واهتماماته المقصودة حتى يصل بها فى النهاية الى مستوى الملاءمة وتأكيد العلاقة بين الخطوط المتكاثرة •

أما اللون فهو عنصر مهـم وأساسى فى أى عمل فنى شعبى تشكيلى به تتميز معالم الموضوع وتتباين أجزاؤه وتحدد تقســـيماته ، وبمقتضى

التنويع والتقسيم فى المساحات اللونية تكتسب لوحدات مظهرها الأفضل ، وتعتبر الألوان التى يختارها الفنان بحسه المرهف وشفافيته العالية من أعظم انجازات الجهد الذاتى البشرى الذى يتباين به فنان عن فنان آخر فى مقام المستويات التى يتطلع الفنان الى بلوغها والارتقاء بها ٠

وفيما يختص بعنصر الحركة كجزء حيوى يتصل بباقى العناصر الأخرى ليكسبها جاذبية مع اثارة الانتباه والتشويق المحدد المعالم والسمات التى تحملها العناصر والوحدات المفعمة بالقيم الحركية ، حتى تصبح أقرب ما تكون الى المجتمع نفسه من خلال ميوله ومهواه ومفاوضاته ٠

٤ ـ عنصر القيم الملمسية :

يتميز الفن الشعبى التشكيلى بالعنصر القيمى لملامس السطوح الذى يختلف بين خامة وخامة أخرى ، وما تفرضه طبيعتها ، فهناك السطوح الناعمة والخشنة واللامعة والمطفية والبراقة والمعتمة والغامقة والفاتحة ٠ وتتنوع هذه السطوح تنوعا كبيرا فيما بينها بحسب الوسيلة المستخدمة وبحسب مقتضياتها الوظيفية والتنفيذية وبحسب الهيئات والأشكال وتناسبها ، وكل هذا يستدعى من الفنان الشعبى أن يوفق بين التباينات الملمسية واختيار الأدوات والأجهزة التى تتناسب وصلاحيتها المختلفة مراعاة لتحقيق قيم ملمسية يمكن الاستمتاع بما تبدو عليه ، وفى اظهار قيمة المادة المستخدمة وتوضيح تأثيرها بشكل متميز وبصورة شائقة ٠ ومن المعروف أن كل عمل فنى يقوم على خامة بعينها ، ويجب أن نضع فى الاعتبار وفى التقدير طبيعة هذه الخامات وطبيعة ملامسها فخامة الرخام غير خامة الخشب والفخار والمعادن والزجاج والحجر ، ومن ثم يكون الاحساس الذى يبعثه العمل بخامة معينة مختلفا عن الاحساس الذى تبعثه خامة أخرى وهكذا ٠

ان كثيرا من الأعمال الفنيه الشعبية التشكيلية تتمتع بقوة اجتذابها لحاسة اللمس ، وبخاصة فى الأعمال النحتية التى تقربنا عادة بأن نمر بأناملنا على سطح العمل النحتى من أجل الشعور بملمس المادة ونتتبع ارتفاعها وانخفاضها ، وكثيرا ما تثير بعض الألواح التصويرية والزخرفية الشعبية ، والتحف الفنية الأخرى احساسات جسمية حركية فندرك قدرتها على المقاومة ، وتشجعنا بالخيال الفضفاض على لمسها عن كثب ٠ والمعروف أن الحضارات الشرقية تتميز بمدى العمق الذى يمكن أن يصل اليه الاحساس الجمالى بملامس السطوح المختلفة ٠

٥ ـ عنصر التكوين :

من اهم العناصر التى يتحرى الفنان التشكيلى الشعبى ابرازها وتحقيقها كهدف أساسى ومهم للارتقاء والتسامى بعمله فى مضمار نشاطه الابداعى ٠ والتكوين الذى نقصده هو ذلك البناء الفنى الكلى الذى يتوخى الفنان الشعبى فى تنفيذه أقصى ما لديه من قدرة ينطوى عليها هذا التكوين للوصول به الى أعلى مستوياته فهو يثير امام الرائى صورا متعددة وحالات نفسية شتى مستمدة من تجربة الفنان الشعبى التشكيلى من واقع الخطوط والمكونات الشكلية واللونية والملمسية ، وما يتبع ذلك من طابع الفنان الشعبى الانفعالى ومن رموز تصورية ذهنية ٠

ويدخل فى عملية التكوين كيفية توزيع الوحدات وتوفير عامل الاتزان وتكييف الوحدات المستخدمة وترديدها للدلالة على معانى المضامين المستوحاة والارتباطات التعبيرية والقيم الابتكارية المستخلصة والمستلهمة من التراث الشعبى المحلى مع اضافات تساعد فى عمليات التنمية التى لا تخل بالجذور ٠

٦ ـ عنصر الكتلة :

الاحساس بالكتلة وتجسيد بعض العناصر الشعبية التشكيلية مهمة تقع على عاتق الفنان الشعبى التشكيلى الذى يعتمد فيها على معالجة الأعمال الفنية التى لها قوامها فى بلورة الأبعاد التى يتحرى الفنان صياغة المسطحات المتجانسة فى مختلف درجاتها ومستوياتها وطبقاتها مع تكامل التعبير الفنى عن طريق التعامل مع بعض الخامات التى تتطابق فى هيئاتها وملامحها سواء بوسيلة الحفر فى الخشب او الجص أم الطين

الأسوانى أم باستيحاء أجزاء مشتقة من الطبيعة كفروع الشجر وجذور الغاب والثمار الجافة ومقاطع منها بأسلوب الاضافة والحذف والتركيب فى أنماط يتسع أمامها أفق الابداع والتخيل الحر الذى يضفى الفنان عليها من نبضه ووحيه الذاتى المتميز .

٧ ـ عنصر المادة أو وسيلة التنفيذ :

تعالج الموضوعات الفنية الشعبية بوسائل تنفيذ مختلفة وبخامات متعددة فى صفاتها وأشكالها وألوانها ، كما تختلف طبيعتها مرونة وليونة أو جفافا وصلابة أو مزجا ، ولكل خامة تقنية معينة ، وتعتبر عنصرا أساسيا من عناصر التشكيل الفنى والأداء التصويرى ولا بد للفنان أن يراعى الأسلوب الأمثل فى استخدام هذه الوسائل ، وأن يعرف متى وأين وكيف يكون التلاحم بحيث تخدم الغرض الأساسى فى صياغتها وتكييفها على نحو من الأنحاء بحيث يساعد فى ابراز خصائصها .

وقد تستخدم الخامة مستقلة بذاتها قائمة بصفاتها ، وقد تقترن خامة بخامة أخرى أو بأكثر من خامة واحدة فى آن واحد لتحقيق غرض بعينه ، ولهذا تتخذ اجراءات تنفيذية نوعية تتعلق بكل خامة بصورها المتكاملة وبطابع نوعى خاص له تأثيره الايجابى .

٨ ـ عنصر التجريد :

وهو من بين العناصر المتعددة التى لا يخلو منها عمل فنى وبخاصة فى المجالات الفنية الشعبية ، وقد يكون هذا التجريد ضئيلا غير ملحوظ فى موضوع ، وقد يكون بشكل كبير ملموس فى موضوع آخر ، وقد يكون معزولا فى موضع بحيث يبدو مختفيا أو قليل الأثر ، وقد يكون واضحا يحتل حيزا كبيرا فيسيطر بقدر أوفر على البناء الشكلى كله أو معظمه فيبدو أمامنا متميزا بخصائصه المعروفة ، ويصبح جزءا حيويا له وزنه فى الموضوع وله علاقاته التى تربطه ببقية العناصر فى محاولة لتأكيد وجوده فى العمل الفنى الشعبى واثبات قيمته فى حد ذاته .

بعد هذا العرض نصل فى النهاية الى أن قيمة العمل الفنى الشعبى التشكيلى لا تعرف من عنصر واحد دون العناصر الأخرى مجتمعة ، وعن طريق هذه العناصر المؤتلفة يمكننا أن نتعرف على حقيقة هذا النوع من العمل الفنى من زواياه المختلفة بعد حسابنا لكل قيمة على حدة ومن مجموع كل هذه القيم الجزئية ، ومن اليسير علينا تحديد القيمة الكلية والوحدة العضوية التى يقوم عليها هذا النسيج المحكم فى اطار القيم الشعبية التشكيلية .

التيمة الشعبية



في بينالي الإسكندرية

د. إسماعيل طه نجم

الآن بعد أن بلغ بينالي الاسكندرية الدولى عنفوانه وفتوته فى عامه الثانى بعد الثلاثين ــ وفى دورته السادسة عشر حيث تلتقى ارهاصات الابداع التشــكيلى فى حوض بحر الحضارات لتتفيأ الانســانية كلها ظلال النور الذى أشرق بداية هنـا فى مصر « أم الدنيـــا » وفى اليــونان وايطاليا وسائر دول البحر المتوســط ، وما زال يتفجر بالجديد المدهش على ضفاف بحر البعث والتنوير ٠٠ أقول الآن أن هذا المعرض الكبير حين ارتياده وتأمل ماأبدعته أنامل الفنــان وجــادت به مشــاعره ــ تستوقفنا ــ بعد الدهشــة أحيــانا ، والصدمة أحيانا أخرى ــ بعض القسمات والملامح التى لا تخطؤهـــا عين المتذوق المتمرس أو الزائر العابر والتى يمكن أن نعزوها الى انحدار ســلالات الابداع فى الحضارات المختلفة المطلة على هذا البحــر من نبع « التجربة المتوسطية » نسبة الى البحر المتوســـط بجغرافيته وتاريخه ٠٠ آماله وآلامه ٠٠ مده وجــزره ٠٠ شرقــه وغربه ٠

ودون محاولة الغوص فى تحليــل أســباب التقاء مفردات التعبير التشكيلى المشـــتركة بين « مثيرات التجربة المتوسطية » التى تكاد أن تكون روافد نبع واحد ــ رغم اختلاف كثير من المعايير ــ الا أن « **التيمة الشعبية** » فى كثير من الأعمــال المعروضة تبدو أكثر اغراء ودعوة واستجابة بين كل من طرفى العمل الفنى : المبدع والمتلقى ٠٠ المرسل والمستقبل ٠

ومن بين الكم الكبير المعروض تشترك الأعمال ذات الطابع الشعبى شبه المباشر أو التى «تلعب»

على أوتار التيمة الشعبية فى منظومة تتـــداعى فى بنيتها شمولية الفكرة وجزئيات التفاصـــيل سواء كانت صورة أو تمثالا .

واذا كان لكل تجربة فنية مذاقهـــا الخاص وعبيرها المتميز ــ قدر اختلاف طاقات الابداع ومنابعه الثقافية ــ الا أن خصـــوصية الرؤية وذاتية التجربة لاتمنعنا من القول برجوع الفنان الى « أرشيف » التراث العريق ــ ذاكرة التجربة الانسانية ، ليخرج علينـــا ــ فى أواخر القــرن العشرين بأعمال يتمثل فيها « الحنين » أحيانا ، ورؤية « السائح » و المستشرق أحيانا أخرى .. مما يعطى انطباعا « بقشرية » الفهم فى أغلب الأحيان .. ورغم هذا تبدو الموتيفة الشـعبية من أكثر فاتحات الشــهية على مائدة البينـــالى الكبيرة العامرة بمختلف الأطباق والمذاقات !

واذا توقفنا عند لوحة الفنان اليوغوسلافى « جوزيه سيوها » الحاصلة على جائزة التصوير الأولى نجد أن هذا الفنان الذى تجاوز الســتين عاما ــ قد مارس التعبير التشكيلى فى مجـــال التصوير الزيتىوالحفر وزخرفة النسيج ــ وهذا يبدو واضـــحا فى أعمـــاله المعروضة والتى تكتسب كلها سمة واحدة يغلب عليها التلخيص والتكثيف فى آن واحد فتبدو كشخوص «خيال المآتة » على أرضيات ســماوية فى أســلوب « الكولاج » أو اللصـــق ، بينما تتجاور تلك الشخوص السوداء مع موتيفات دقيقة تشــبه تطريز « الدانتيلا » على أطراف أردية الفلاحات أو نســيج الطواقى اليدوى ــ ربما كان هــذا بتأثير عمله فى زخرفة النسيج .

ولا يعنى استخدام الفنان لهذه الموتيفـــات النسجية الدقيقة ابراز مهــارته فى محـــاكاة خيوط الابرة ــ رسما ــ أو حرفيته الشديدة ــ قدر ما يعكس حسا مرهفا فى اضفاء جو الحلم الأسطورى الهامس ــ بقدر محسوب بالغ الرقة وكأنه صيدلى يقوم بتركيب الدواء فى مخبـاره نقطة نقطة وبجرعات لا تتجاوز قانون العلم ــ رغم ما يبدو من تلقائية التعبير وحريته .

ولهذا ــ فقد حقق التوازن « الأكروباتى » بين عصرية الرؤيــة وتراثيــة الأداء وبنائيـــة التركيب ــ شعورا بالاتزان النفسى دون اقحام أو شديد معاناة ــ لا يملك المشاهد الا أن يضع اختيار لجنةالتحكيم لهذا العمل ــ محل التقدير .

واذا كان مجال هـــذا المقـــال هو « التيمة الشعبية فى بينالى الاســـكندرية » فاننا لن نعرض لما هو خارج هذا الموضوع فى بحثنـــا اليوم بين شتى المدارس والاتجاهــات والرؤى الخاصة أو العامة .

واذا ما اتجهنا الى جناح فلسطين فى المعرض

ــ فليس هذا مجال تقييم كل الأعمال بشــكل كامل الا أننا نقصر حديثنا على موضوع المقال ــ فنجد أن مستوى التصوير الزيتىفى هذا الجناح لا يرقى الى مســـتوى الأعمال التى سبق أن قدمتها فلسطين من قبل ــ اذا اعتبرنا أنالبينالى بالنسبة للفنون التشكيلية هو صــورة صادقة لمستوى الحركة الفنية المعاصرة فى ذروتها تمثل « المنتخب القومى للفنون » بلغة الرياضة مثلا !

ورغم هذا فليس غريبا أن تضم أعمالالفنان الفلسطينى رموزا ووحدات زخرفية تمثل لديه التمسك بفلســطينيته والحرص ــ بل الخوف الدائم ــ من ضــياع هــذه الرموز فى خضــم لأحداث وطمس الشخصية .. فدائما هنــاك الرمز الصارخ المتشبث ــ فى مبالغة أحيــانا ــ لتأكيد الهوية ــ الى جــانب « بالتة » اللون الحزين المتجهم ــ حينا ــ والصارخ الثائر فى أغلب الأحيان .

تذكرنا أعمال الفنان الفلسطينى بصيحتـــه المدوية « عائدون » فهو عائد دائما الى جذوره ، شديد التشبث بها تشبثه بأرضه وحقه المهدر.

ونعود الى جناح مصر فى المعرض .. وقــد حصل فنانوها على خمس جوائز دولية هــم جديرون بها بلا تعصب أو انحياز .

فتستوقفنا فى مجال موضوعنا أعمال المصورة الكبيرة عفت ناجى والتى تشغلها قضية المزج بين تراثنا الشعبى ومحاور ثقافتها المتعددة ،

لايجاد صيغة هي بمثابة لغتها الخاصة ورؤيتها المتميزة لهذا المفهوم .

وتتميز أعمال عفت ناجي المعروضة بمساحاتها الكبيرة التي تلتزم فيها بقاعدة أساسية في الفنون الاسلامية وهي «الفزع من الفراغ» بمعنى الحرص على شغل كل مساحة اللوحة في بناء معماري يتميز بالايقاع اللوني الحاد الصارخ والوحدات الشعبية التي تشمل قصاصات من مخطوطات أصلية بأسلوب اللصق « الكولاج » في حوار موسيقي متردد يذكرنا بالموال القادم من أقاصي الصعيد وأعماق الشجن .

و « شجونيات » عفت ناجي ليست هدفا لتجربتها في الحقيقة ـ وكذلك استخدامها خامات ـ ولا أقول أساليب ـ غير تقليدية ، كجلد التمساح الكامل الباهظ الثمن ـ ولكن الفنانة تبدو مستغرقة في محاولة تأكيد مصريتها ـ حسب منظورها الخاص ـ من خلال تقديم التراث نفسه متمثلا ـ من وجهة نظرها ـ في





لصق صفحات مخطوطة حقيقية أو جلد تمساح حقيقي قد يثير دهشتنا ـ ولا يطفيء رغبتنا في تفسير المدلول الرمزي لانتخاب هذه المفردات او الاستعانة بها .

وتحتل الموتيفة الشعبية الهندسية ـ والعروسة النجمية التي تنحدر من نجمة السماء الفرعونية والتي تمثلها عروسة الرقية الورقية التي تمثل هيئة الحاسد والتي تثقب وتحرق أثناء رقية المريض ليبرأ من علته التي سببتها عين الحاسد في مأثوراتنا الشعبية .. أقول تحتل هذه الموتيفات حيزا أساسيا في أعمالها رغم « ستشراقية » وأرستقراطية تفرض نفسها على بعض جوانب هذه الأعمال .. الا أن الفنانة بالتأكيد دائبة لا تمل من الحفر في باطن مناجم التراث باحثة عن الماسة الثمينة الباهرة في حذق « الجواهرجي » الخبير .

وتسترعى انتباهنا أعمال الحفار « سعيد حداية » أستاذ الطباعة بكلية الفنون الجميلة

بالاسكندرية ـ التى تستمد أصولها من تراب الحارة السكندرية معلنة عن براءة وعمق الرؤية الواعية والبراعة فى اختيار مفرداته التى لا تنسى وداعة وطيبة وشهامة ابن البلد الأصيل ٠٠ فى رمزية تنحو نحو السريالية أحيانا تتخذ من رموزها الموحية والمباشرة عناصر أساسية فى بناء الفكرة والأداء ٠٠ لا تخطؤها العين حين تصافح « لمبة الغاز » أو الديوك وعرائس البحر والأسماك الوديعة المسالمة والقوارب التى تذكرنا بعربة « الدندرمة » فى حوارى السيالة والأنفوشى والحجارى وكوم الدكة ٠٠ تفصح عن مصريتها الشديدةوحرفية الفنان التكنيكية ٠٠ تقترب أعماله من القلب وتحس ازاءها بالسكينة والاقتراب الشديد ٠

ويبدو ان الحى الشعبى ببيوته وناسه وباعته وابواب منازله وشبابيكه وعربات الباعة وقوارب الصيد وقضية الرزق اليومى للانسان الطيب المتواكل هى موضوع سعيد حداية الأثير وشغله الشاغل فى هذه المرحلة ـ وتؤكد مصريته واعتزازه بأصالة هذا الانتماء ٠

وفى النحت حصل الفنان أحمد عبد الوهاب رئيس قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية على الجائزة الأولى ٠

والتجربة عند أحمد عبد الوهاب ينتظمها خيط ومنهج متصل متجدد ٠ فهو لا يحيد عن تأكيد الملمح المصرى للشخوص التى يقدمها دائما ـ فان خرج أحيانا عنها بتجريداته بعض الوقت ـ الا أنه سرعان ما يعود دائما ـ فى غير ملل الى الوجه المصرى الاخناتونى ـ فى رقة شاعرية متميزة ٠

وتميزت أعماله الأخيرة باضفاء اللمسة الزخرفية فى التكوين والتفاصيل مما يندرج تحت مسمى النحت الملون ولكن فى حساب دقيق واع لا يخل بالفورم أو اضافة الحلية الزخرفية غير المبررة تشكيليا ٠

والأعمال المطروحة تتوزع فى الفراغ بين الشخوص بليغة التلخيص والايقاع الزخرفى المنحوت متمثلا فى وحدة المثلث المنتظم متساوى الأضلاع أو شكل المعين الهندسى ٠٠ تارة فى ايقاع يشبه العقد المنظوم ٠٠ وتارة فى شكل



الهرم مثل القصيد الشعرى أو الأغنية التى تشمل نصوصا منظومة تتخللها ايقاعات موسيقية تتكون من جملة تراثية شعبية تتردد بأناقة ولكن بآلات وتوزيع حديث ٠

وأعمال عبد الوهاب على الجملة تمثل استمرارا لمراحله الأولى التى بدأت بفخارياته الشعبية ذات الملامح الفرعونية المصرية دائما ـ ولكن مجموعته هذه المرة تنبىء عن اكتشافه لمنهج خاص لا يحيد عن أصوله الأولى فيما يشبه اعادة اكتشاف النفس مما يجعله جديرا بالجائزة ٠

وأخيرا فان الأشجار كى تظل دائما مورقة وارفة الظلال ـ فهى دائما فى حاجة الى الرعاية والغذاء ـ وكلمامضى بها العمر فهى تمد جذورها تضرب فى أعماق الأرض باحثة عن غذائها ٠

هل لو قطعتهذه الجذور يمكن لهذه الأشجار أن تستمر فى عطائها أو تكتب لها الحياة ؟

بالتأكيد ان جذورنا ضاربة فى أعماقأرضنا الطيبة وأشجارنا ستظل دوما معمرة تحتضن بظلالها كل ما هو قيم وأصيل مثمر وخصيب ٠



خالد الحمزة

علاقة الانسان بما يرتديه علاقة وطيدة ، وقد يكون لهذا أهمية كبرى من تميز هذا الانتاج عن غيره من الأشغال الأخرى .

وغني عن الذكر أن الزى قد تطور من كونه يؤدى وظيفة ستر الجسد أو الحماية من تقلبات الجو الى أن يؤدى بالاضافة الى ذلك وظيفة جمالية ، وقد تنوعت الأزياء بفعل تأثير الدين والتقاليد والجنس والسن وكذلك البيئة كونها ريفا ، أو بادية ، أو مدينة .

وتتشابه الأزياء فى الأردن فى بعض الجوانب مع الأزياء فى منطقة بلاد الشام ، ولهذا عوامله التى لا تخفى بسبب وحدة العوامل المؤثرة ، وكذلك الاحتكاك المستمر بين سكان هذه البلاد ،

والأزياء من الأشياء التى تتأثر وتؤثر بدرجة كبيرة تحت هذه الظروف كونها تنتقل مع الأشخاص من مكان الى آخر دون عوائق .

والتطريز هو زخرفة الزى ، وهو جزء مهم منه ، مع أنه ظهر فى مجالات أخرى كزخرفة المفروشات التكميلية للبيت الأردنى كالمخدات، ومفارش المناضد ، وكذلك المعلقات التى تستعمل لوضع زينة المرأة ، أو ابر الخياطة وغير ذلك .

وبالاضافة لاختلاف الزى بين الرجل والمرأة، فانه يختلف فى الجنس الواحد حسب السن والحالة الاجتماعية ، وعموما يتميز زى الرجل الأردنى بالبساطة وقلة أو ندرة الزخارف المطرزة خصوصا فى العصور الحديثة ، وقد يكون ذلك بسبب الدين الاسلامى ، وذلك بعدا به عن التشبه بالنساء بعد أن امتد به التزين والعناية بالزخرفة فى ملابسه لعصور طويلة .

والتطريز لدينا كما فى أغلب بقاع العالم حرفة نسائية . اذ كانت تمارسها أغلب النساء ، ويبدأن فى تعلمها منذ الصغر ، وتعتبر قدرة ومهارة ذات دلالة على ذوق الفتاة وايجابيتها العملية .

الأدوات المستعملة : ـ

ـ ابر خياطة ٠

ـ آلة خياطة لوصل أجزاء الثوب ولبعض أنواع التطريز ٠

ـ (كشتبان) لوقاية الأصبع أثناء استعمال الابرة ٠

ـ (الطارة) : وهى اسطوانة من الخشب مفرغة ويثبت حولها قطعة دائرية ويكون القماش المراد تطريزه بينهما ٠

الخامات : ـ

ـ قماش الثوب ، وكان يصنع فى بعض بلاد الشام ، ويستورد الآن ، وتستعمل منه أنواع عدة ويندر استعمال لون غير الأسود ٠

ـ قطع قماش قطنية بيضاء ، لتطرز بها بعض الثياب ٠

ـ نسيج كتانى (كنفا) ويستعمل فى التطريز الحديث ، وتكون خيوط السدى واللحمة به واضحة ، وينفذ التصميم الزخرفى بطريقة عدة مربعات نسجية ٠

ـ الخيوط ، وهى اما أن تكون حريرية أو مقصبة أو قطنية ، أو الخيوط التى فى آلة الخياطة ٠

طريقة عمل الثوب : ـ

يتم عمل الثوب بخطوات :

١ ـ يفصل الثوب على مقاس السيدة أو الفتاة ، ثم يخاط باليد (تسريجة) وذلك للتأكد من مناسبته لشكل الجسم وطوله ٠

٢ ـ تفك الأجزاء بعد ذلك ٠ وترسم أماكن التطريز ، ثم تطرز الأماكن المرغوب تطريزها سواء بشكل حر أو باستخدام الكنفاه ، كل قطعة على حدة ٠

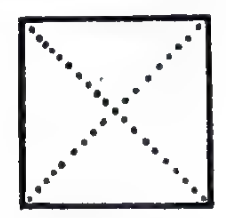
٣ ـ بعد الانتهاء من عملية التطريز تجمع الأجزاء باستخدام آلة الخياطة وبذا يكون الثوب جاهزا لاستعماله ٠

غرزة التطريز : ـ

وهى دخول الخيط فى القماش وخروجه منه، وهذه هى العملية الأساسية التى يتم التطريز بواسطتها ، وهناك أنواع كثيرة من هذه الغرز ولكن المستعمل منها فى الأردن عدد قليل وقد تختلف التسمية من مكان الى آخر :

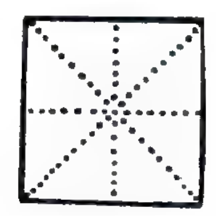
ـ الغرزة الفلاحية ، وهى نوعان :

★ **الأول** : عبارة عن القطرين فى مربع الكانفا أو فى المربع المتخيل فى التطريز الحر وتسمى (غرزة رجل الغراب)



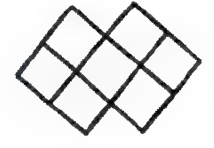
★ الثانى : يضاف على النوع الأول خطان منصفان للمربع أى تتراكب أربعة خيوط فى المربع وتتقاطع فى منتصفه ٠

ـ والنوع الأول هو الذى يشيع استخدامه٠



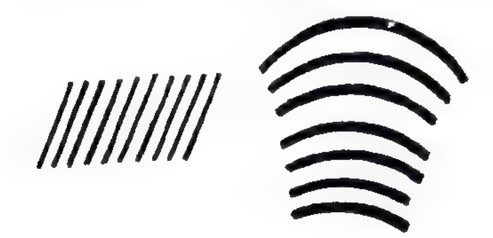
السلسلة : والتسمية ناتجة عن الشبه بين هذه الغرزة وبين السلسلة ذات الحلقات المتداخلة ٠

الشبك : وتطلق على الخيط الذى يصنع أضلاع معينات متلاصقة ٠



الدرزة : وهى طريقة آلة الخياطة ٠

اللف : وهى الخيوط المتجاورة سواء بشكل أفقى أو مائل ، ويتبع مع هذه الغرزة أكثر من غيرها طريقة تسمى (بين ابرتين) حيث يكون فى أحدهمـــا لون وفى الأخـرى لون آخــــر باستمرار ، أو يثبت لون أحدهما ويتغير الآخر ٠



التسنينة : وهذه تظهر فى الغالب فى أطراف القماش بهدف تثبيت خيوط النسيج فى الأماكن المقصوصة ٠



العناصر الزخرفية :

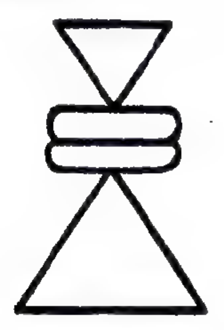
يتركز التطريز فى الثوب الأردنى فى منطقة الصدر والأكمام وجانبى الثوب وحول الجزء السفلى منه ٠ ويغلب على هذه العناصر الطابع الهندسى ، وتستخدم أحيانا العناصر النباتية من أوراق وأزهار فى التطريز ٠

ويطلق على الوحدة الزخرفية (عرق) وهى عدة أنواع أهمها :

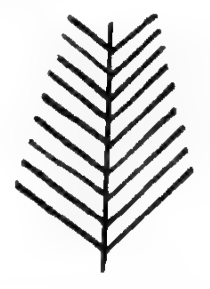
الحجبة : وهى عبارة عن معينـات متماسـكة بالرؤوس أو مثلثات قواعدها على خط مستقيم ٠



الشربات : تتكون من مثلث كبير مستقر على قاعدته ، أعلاه قرصـان فوق بعضهما البعض والأســفل منها على رأس المثلث ، ثم أعلاهما مثلث آخر يتماس مع العلوى برأسه ٠



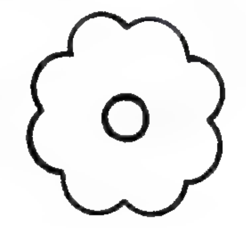
السبلة : وتسمى بذلك نسـبة الى شــكل السـنبلة ، وهى عبـارة عن خطوط متماثلة ومتوازية ومائلة على جانبى خط الرأس ٠

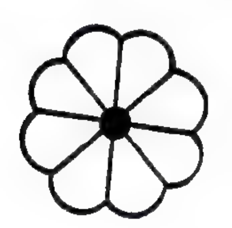


العريجة : وهى الخط المنكسر ويـكون فى العادة بسمك الخطين اللذين يحصرانه بينهما ٠



وردة : وهذه تظهر على عدة أشكال تسـمى باسم الوردة التى تقترب من شكلها فى الطبيعة٠





نماذج لأزياء المرأة الأردنية :

نعرض هنا مجموعة من النماذج لعدة مناطق لنبين شكل الثوب العـام وزخـارفه ، وأماكن ظهورها عليه ، وكذلك بعض القطع الأخرى التى تكمل الزى ٠

منطقة اربد : يطلق على الثوب فى مدينة اربد وقراها اسم (الشرش) ، ويتميز باسـطوانية

شكله مع اتساعه قليلا من الأسـفل ، وكذلك الاكمام الاسطوانية ، ولكنها تضيق عند الرسغ أما فتحة الصدر فهى مثلث رأســه الى أسفل يصـل الى أعلى الخصر وتنتشر الزخـارف حول الكم وأســفل الثوب ، ويصنع التطريز حول فتحة الصدر شكل شبه منحرف ٠

ويستعمل فى زخرفته التطريز بلون واحد ، وباستخدام آلة الخياطة أو عدة ألوان بالتطريز اليدوى الحر أو باســتخدام الكانفـا ومع هذا الاســتخدام تنوعت زخـارف الشرش الحديث كثيرا ٠

ويشتهر نوع منه ـ خصوصا فى منطقة الرثا بـ (المشقح) وهو الذى تثبت عليه قطع قماش قطنى بيضاء كعنصر مهم فى الزخـرفة ، وينتج عنـه أثر خاص نتيجة تباينـه مع قماش الثوب الأســود ٠ (الشكل الأيسر فى اللوحة) ٠

أما قطع الزى الأخرى كغطاء الرأس ،فيتكون من ملفع أسود يلف حول الرأس والرقبة ويغطى مساحة القبة وفوقه (عصبة) سوداء أو حطة حريرية يغلب أن تكون حمراء اللون ، تطوى على شـكل مستطيل طويل وتلف عدة لفـات حول أعلى الرأس ٠

منطقة السلط : ثوب فخـم وشـكله مميز ولا يتكرر فى مناطق أخرى ، ويفصل من كمية كبيرة من قماش التوبيت الأسود تصل الى ١٦م ، وطوله بهذا يتراوح بين ٥ ـ٦م وتستعمل المرأة زنارا من الصوف الملون ، ويثنى الثـوب ثنية واحـدة أو أكثر لتتمكن من الحـركة أما كماه فطويلان عريضان ، ويوضع أحدهما على الرأس والآخر على الكتف ٠ ويشتهر من هذه الأثواب ذاك الذى تنتشر عليه قطع طويلة من القمـاش الأزرق الفاتح أو الداكن وتثبت بالتطريز على جانبيها بخيوط حمراء ، وتظهر بالجانبين وأسفل الثوب بشكل متواصـل ٠ وتلبس المرأة فوق الملفع عصبة كبيرة الحجـم على رأسـها ٠ (الشكل الأوسط فى اللوحة) ٠

منطقة الكرك : يطلق عليه اسم (المدرقة) ، ثوب مميز بضيقه نسبيا عند الكتف واتساعه من أسفل ، والكم بشكل مثلث كبير قاعدته من الكتف حتى الخصر،ويتركز التطريز حول فتحة الصدر وأسـفل الثوب ، وهناك أثواب تطرز باســتخدام الخرز وهذه لا تظهـر فى مناطق أخرى ٠

منطقة معان : ثوب واســع ذو أكمام مثلثة كبيرة ، وما يميز اســتخدامه قطع حريـرية طويلة وقد تكون عريضة من زخرفته وذلك يقلل من الحاجة الى التطريز الذى قد يظهر حول فتحة الصدر ، وتلبس المرأة طاقية وعليها قطعة كبيرة من القماش الحريرى المقصب ٠

(الشكل الأيمن فى اللوحة)

منطقة البادية : ويسمى بـ (المشلح) وليس له أكمام لذا يستلزم لبس قميص أو ما شابه تحته ، والثوب قليل التطريز عموما ، يضيق من أعلى حتى الخصر ، ويتسع قليلا من أسفل ٠

التصميم :

يغلب على العناصر الزخرفيــة ظهورها فى اطارات هندسية الطابع كأن تكون مستطيلات ضيقة طولية كمـا فى جوانب الثوب أو فى حلقات حول أسفله ، أو فى زخرفة فتحة الصدر بشكل شبه منحرف ، وقد تكون هذه الاطارات عائدة الى العلاقة الوطيدة بين الانسان وطبيعة هذه الأرض الزراعية التى يتطلب القيام بزراعتها وتقسيمها الاعتماد على الأسس الهندســية، ومما يؤيد ذلك فى نظرنا أن الثوب فى البادية اذا ظهرت به الزخارف فلا تظهر بشكل اطارات، ولكنها تنتشر بشــكل غـير منتظم لعـدم كون الزراعة شيئا أساسيا فى مثل هذه البيئة ٠

وملاحظة أخرى على الزخارف التى تظهر على الثوب خلوها من الأشكال الحيوانية والانسانية وهذا قد يعود الى أثر العقيدة الاسلامية وكراهة تصوير مثل هذه الأشكال ، ولكن هذا اذا انطبق على زخارف الملابس كونها يمكن أن تؤدى بهـا عبادة الصلاة فانه لا ينطبق على الزخارف الأخرى كبعض ملابس الأطفــال المطـرزة والمعلقــات لأغراض مختلفة اذ يظهر بها بعض رسوم الطيور والحيوانات كالقط والغزال ، وتظهر بها أيضا

بعض الكتابات العربية كأن تكون آية أو دعاء ٠

أما من حيث اتفاق التصميم مع وظيفته فان الثوب المعد للأعياد والأفراح يكون مطرزا ، وتبرز الفتاة قدرة فائقة فى تطريزه ، أما ثوب العمل سواء للبيت أو خارجه فانه يحتوى على قليل من التطريز أو ينعدم التطريز عليه تماما ويعود هذا الى آن ثوب العمل سرعان ما يستهلك فلا حاجة لبذل الجهد فى تطريزه ٠

ويؤثر عامل السن أيضا فى زخرفة أزياء النساء ، ونوع القماش ، ولونه ، فمثلا ثوب السيدة الكبيرة يكون من قماش أسمك وزخارف أقل ولونها آقتم من قماش وزخارف ولون ثوب الشابة التى فى مقتبل العمر ، ودلك يظهر الجانب الوظيفى للتصميم ، وينبغى تطوير هذه العلاقة فى الوقت الحاضر بما يتلاءم ومستجدات الحياة المعاصرة ٠

أما من حيث الوحدة التصميمية فى الثوب ، فانها تتجلى فى مظاهر عدة أولها استعمال خيط واحد للون بدرجاته فى التطريز أو خيوط ملونة ، تكرر هذه الألوان بشكل متوافق وبانتظام مقصود ، وثانيهما تكرار الوحدةالزخرفية سواء كانت شكلا هندسيا أو نباتيا فى جميع الأماكن التى تظهر بها التطريز وقد تختلف مساحة الوحدة بين الكبر والصغر ، وعادة تكون الكبيرة فى أسفل الثوب وتتكرر بشكل مصغر فى الصدر والأكمام ٠ وفى مجال اللون أيضا يقصد التباين الواضح بين ألوان خيوط التطريز أو قطع القماش المثبتة وبين لون الثوب الأسود ٠

وثالث مظاهر الوحدة يبدو فى علاقة الزخرفة بالزى ككل أو بجزء منه ، وكمثل على هذه الناحية ، أن الأكمام شبه الاسطوانية يكون التطريز فيها بشكل حلقات حول الكم وتختفى هذه الزخارف من الأكمام المثلثة ، أو الواسعة الفضفاضة ٠

أما الاتزان التصميمى فى الثوب فانه يكون من النوع الذى يتحقق من التماثل التام بأن يكون النصف الأيمن يشبه الأيسر فى زخارفه وألوانه وأماكن انتشارها ، وهذا فى أزيائنا المختلفة بشكل عام ٠ ويستثنى من ذلك الثوب السلطى الذى يعتمد على النوع الاشعاعى ، فتبدو شرائط القماش منطلقة من خصر الثوب الأيمن متجهة الى منطقة الظهر ، وتدور حوله الى الجهة اليسرى ثم الى اليمنى من الأمام ، وتبدو للناظر بأن عرض الأشرطة يزداد وكذلك مساحة الفواصل بينها ٠

أعتمد فى بعض أنواع التطريز على آلة الخياطة فى التنفيذ ، ولكن ظهرت آلات خياطة حديثة يمكن برمجتها بتصميمات متعددة ولا ينكر أن فى هذا توفيرا للجهد والوقت ، ويمكن أن يستفاد منها فى الانتاج المتكرر الا أن التطريز اليدوى له حيويته وكذلك متانته ٠

ومجال الابتكار فى الأزياء والتطريز واسع للاستعمالات العادية وكذلك بالنسبة لمصممى الأزياء والتطريز لفرق الرقص الشعبى ، أما فى مجال التربية الفنية والأشغال اليدوية فانه مناسب لتدريسه للفتيات فى المرحلة الاعدادية والثانوية ثقافة وممارسة ، مما يؤدى الى ايجاد الصلة الايجابية مع أزيائنا ، ومحاولة تطويرها بما يتناسب والعصر وتقاليدنا ٠

خالد الحمزة

جامعة اليرموك ـ الأردن





ان دراسة الآلات الايقاعية (١) ترمز الى كشف عالم ممتع ملء بالحركة والفكر المتوارث عبر اجيال مضت وأجيال ستمضى أيضا · وان كان يجب علينا هنا ـ أن نحافظ على ما تبقى من هذا التراث بأصالته التلقائية قبل أن يتوه ويندثر · فتلك الآلات بأنواعها (٢) المختلفة على امتداد رقعة مصر ـ والتى صاحبت شعبنا على مر السنين وأسهمت فى بهجته واعلاء صوفيته ، وفى خلق وحدته النفسية ومزاجه العام ، انما تؤكد أصالة شعبنا العظيم فى الاندماج والتكيف مع الظروف رغم المعاناة ·

---

(١) آلات الايقاع هى كل الآلات والأدوات التى تحدث صوتا باهتزاز الأجزاء الواقع عليها الضرب والايقاع : فى « تصحيح التصحيف وتحرير التحريف » للصفدى ـ نقلا عن (تثقيف اللسان) لنصقلى : « يقولون : يغنى باللقاع والصواب بالايقاع ـ مصدر اوقع وفى أنس الوحيد ص ٩٠ أول بيت فى الايقاع وهو :

ولا تعتب على فان رقصى ‏ ‏ ‏ ‏ على مقدار ايقاع الزمان

[الموسيقى والغناء] عند العرب أحمد تيمور ص ٧٧ الطبعة الأولى ١٩٦٣ ·

(٢) تتعدد أنواع الآلات ذات الرق فنجد منها ما هو ذو وجه واحد من الرق كالدفوف ومنها ما هو ذو وجهين كالطبل البلدى وتتعدد أيضا أنواع الآلات ذات الوجه الواحد فنجد منها ما هو مفتوح من الجهة المقابلة للرق الجلدى كالدربكة والدفوف ونوعا آخر مغلقا من هذا الوجه تماما مثل النقرزان وطبلة الباز · (المسحراتى) ·

محمود أحمد الحفنى ـ علم الآلات الموسيقية ·

ان أشهر الوسائل وأسهلها فى أحداث الايقاع هى ما يعرفها الانسان ويتبعها حينما يستهويه نغم ما أو يندمج مع مجموعة تغنى أو ترقص فما أسهل التصفيق بيديه أو الدق على الأرض بقدميه أو ذلك الصوت الصادر من حناجر الصوفيين أثناء تأديتهم للذكر • والتصفيق مع أنه نوع من المشاركة الوجدانية التلقائية للمجموعة الا أنه ـ أى التصفيق يكون شكلا من الأشكال الفنية المعروفة ويكون مع الدق بالقدمين على الأرض تركيبات مختلفة من الايقاعات المصاحبة للرقص والغناء • ومع وجود التصفيق والدق بالأقدام على الأرض والأصوات الصادرة من الحناجر كوسيلة لتأكيد الوحدة الايقاعية وابرازها ـ توجد أيضا الايقاعات الصادرة من أدوات وآلات بأنواع مختلفة متعددة وبأشكال مختلفة شاركت فى تكوين أشكال فنية وتعبيرية معروفة •

وتنقسم الآلات الايقاعية الشعبية المصرية الى :

١ ـ الممبرانوفون ـ آلات الايقاع الجلدية
(Membranofon)

(أ) آلات ايقاعية فخارية : الدربكة بأنواعها

(ب) آلات خشبية : الدفوف ـ المزاهر ـ الطبل البلدى •

(جـ) آلات ايقاعية نحاسية : النقرزان ـ طبل البازة •

٢ ـ الايديوفون ـ آلات مصونة بذاتها
(Idiofon)

(أ) الصاجات •

(ب) الطقيرة •

٣ ـ الأدوات

وهى فى الواقع أدوات تستخدم فى الحياة اليومية وتتحول الىأداةموسيقية عند الاستخدام فقط مثل الهون النحاسى فى السبوع والصفيحة التى يستخدمها عمال البناء والفلنكة والطقيرة التى يستخدمها صيادو قرية شكشوك بالفيوم أثناء الصيد فى المراكب وغيرها من الأدوات • ولهذه الأدوات دورها الأساسى غير الموسيقى الا أنها يمكن أن تستخدم استخداما موسيقيا ،وذلك انطلاقا من التعريف الاثنوموزيكولوجى للآلة ، الذى يعتبر كل ما يستخدمه الانسان من أجل استخراج الأصوات هو آلة موسيقية ـ اذا ما جاء الاستخدام مقصودا ـ أى أن المظهر الخارجى للآلة ليس هو الذى يحدد دورها كآلة وانما استخدامها الاجتماعى الموسيقى هو الذى يحدده (٣) •

الدربكة (٤) آلة ايقاع يدوية شعبية عرفها الانسان المصرى منذ زمن طويل ، واحتضان العازف لهذه الآلة يعطينا الاحساس بانتمائه العريض لها واعتزازه بها فهى التى تعبر عن سعادته وفرحه ويستخدمها فى مناسبات متنوعة • وتنتشر الدربكة بأحجامها المختلفة فى أنحاء مصر وفى معظم بيوت الريف والأحياء الشعبية والتى تعرف باسم الفريحية ويستعين بها الأهالى للضرب عليها فى سمرهم وفى احتفالاتهم • ويصاحب الدربكة الغناء والرقص ويستخدمها المحترفون لضبط ايقاع الألحان • وهى عبارة عن اسطوانة فارغة من الفخار قطر فوهتها ١٢ سم تقريبا وسمك جدارها ٥ر١ سم يمتد طول الاسطوانة الى أن يصل الى ٢٥ سم تقريبا ليبدأ قطرها فى الاتساع تدريجيا لينتهى على شكل جرس أو قدح بقطر طوله ٢٣ سم تقريبا ويشد على الفوهة الكبيرة رق من جلد الماعز الرقيق أو جلد السمك •

---

(٣) يدخل ضمن هذا التعريف للآلة كل أنواع التصفيق واللطم على الوجوه والصدور ، الا أن هذه الوسائل التكنيكية التى تعتبر من آلات الانسان الأولى . لا يمكن أن تصنف كما تصنف الأشياء المادية ، وان كانت تدرس باعتبارها شكل من أشكال التعبير الموسيقى • شهرزاد قاسم حسن ـ دراسات فى الموسيقى العربية ـ المؤسسة المصرية للدراسات والنشر ـ ١٩٨١ ص ٥٨ •

(٤) **الدربكة** : تخضع الآلات الموسيقية فى تسميتها الى عدة تعليلات منها صفة الأداء وكيفيته مثل الدربكة . وتعبر عن الضجيج فى صوتها وهو المتعارف عليه عند العامة بالدربكة (بسكون الراء وفتح الباء) • علم الآلات الموسيقية • د• محمود الحفنى ـ الهيئة المصرية العامة للتساليف والنشر ـ ١٩٧١ ص ٢٥ •

المواد التى تصنع منها آلة الدربكة :

يصنع الصندوق المصوت لآلة « الدربكة » من الفخار (٥) وهو الشائع هنا فى المدن والريف وهذا الفخار له أنواع منها ما يسمى بالاسوانلى والاسكندرانى والبلدى ، ويصنع هذا الفخار من طين النيل مع صناعة القلل والأوانى فتتشكل لتصير على هيئتها المعروفة وتحرق فى قمائن الى أن تجف وتكتسب لونا بنيا ، ويقوم الصانع (بسنفرتها) – أى بتنعيم جدارها وحافتى فوهتيها – ثم يجهز بعد ذلك رق من جلد السمك أو الماعز على شكل دائرى يتسع قطره بعض الشىء عن قطر الفوهة الكبيرة للدربكة . يوضع هذا الجلد فى ماء بارد لمدة زمنية تسمح بأن يصير لينا رخوا فينزع ويجفف من الماء ثم يثقب محيط الرق الجلدى بواسطة ابرة خاصة وتنسج خيوط على محيط الرق الجلدى كله على أن يتدلى منه عدد يتراوح ما بين ١٤ ، ١٨ ، ٢٠ عقدة من الخيط مكونة مجموعات مربعة الشكل أو مثلثة منسوجة على جدار الدربكة الخارجى على أن تكون هى الأساس فى شد الجلد الى أن تتمركز فى حبل متين دائرى ملفوف أسفل الفوهة الكبرة بحوالى ١٣ ، ١٤ سم (٦) ويسمى ذلك مقبض الجلد . ثم بعد ذلك يلصق (بغراء) من محيطه على محيط الفوهة الكبرة للدربكة ويتم تثبيته بشد حوافه بواسطة الخيوط المنسوجة والضغط عليها على جدار محيط فوهة الدربكة .

وصناعة الدربكة فى الريف تختلف عنها فى المدن من حيث الشكل ففى بعض القرى يكتفى البعض فى صناعة الدربكة بشد رق الجلد بواسطة (الغراء) فقط دون استعمال لعقد الخيوط المنسوجة . ونرى هذا النوع بكثرة فى الريف وخاصة فى البيوت ويطلقون عليها الفريحية (٧) وهى أكبر قليلا من حجم الدربكة العادية . وهناك المحترفون فى العزف على آلة الدربكة فى الريف وهم يستعملون الدربكة المنسوجة الخيط .

أما فى المدن فانهم يهتمون بشكل الدربكة باضافة طبقة من (الجليز) لتعطى لمعانا فى شكل الفخار . وهى أكسيدات معدنية عادة ما تكون بنية اللون ويمكن أيضا أن تكون الدربكة مطعمة بالصدف .

أنواع الجلود المستعملة :

هناك أنواع متعددة من الجلود تستعمل فى صناعة الدربكة وأهم الأنواع التى يستخدمها المحترفون فى المدن والريف هى :

جلد السمك ويعتبر من أجود أنواع الجلود التى تستعمل ، وجلد السمك ثلاثة أنواع :
(أ) جلد السمك الدقماق .

(ب) جلد السمك الأبيض أو البياض أو جلد سمك بقر أبيض وهو نوع من جلد السمك أكثر تحملا من جلد السمك الدقماق .

(ج) جلد سمك أسود يعلوه بعض الغضاريف وهو أيضا أكثر تحملا من جلد السمك الدقماق .

والثلاثة أنواع تعتبر من أجود الجلود التى تستخدم ، وهى تحتفظ الى حد ما بالصوت لمدة طويلة فى الأماكن الرطبة والأماكن غير الرطبة .

وهناك جلد الماعز وهو يستخدم فى صناعة الدربكة بأنواعها فى الريف لغير المحترفين . ونظرا لتأثر الرق الجلدى للدربكة بالرطوبة ودرجات الحرارة سواء اذا كان جلد ماعز أم سمك فاننا نجد الضاربين عليها كثيرا ما يقربون الرق الجلدى الى مصدر للحرارة لينكمش فتزداد قوة شده وتعطى صوتا نقيا واضحا وهم يستعملون فى ذلك طرقا مختلفة اما عن طريق اشعال النار وتقريب الرق الجلدى منها أو بوضع لمبة كهربائيه

---

(٥) ويصنع الصندوق المصوت أيضا من الخشب والنحاس كما فى تونس والجزائر الا أن الفخار هو الأكثر انتشارا والمفضل هنا لأنه يعطى الصوت الرنان المطلوب .

(٦) هذه النسب تختلف مقاييسها حسب حجم الفخار المستعمل .

(٧) وهى تستعمل فى المناسبات الشعبية فى الريف وتدق عليها الفلاحات فى سعادة يصاحبهن الغناء والرقص والتصفيق والزغاريد .

خاصة مركبة على قطعة دائرية من الحديد المطاوع مثبتة على أربعة أعمدة تسمح بدخولها للداخل من أسفل الدربكة ، ولكن هذه الطريقة غير صحيحة لأن مصدر الحرارة الناتج من اللمبة يكون مركزا فى وسط الرق الجلدى مما يجعل هذه المنطقة عرضة لأن تتمزق بسهولة عند الضرب عليها ـ لذلك فالطريقة الأولى هى الأكثر انتشارا ٠

طريقة الأداء على الدربكة :

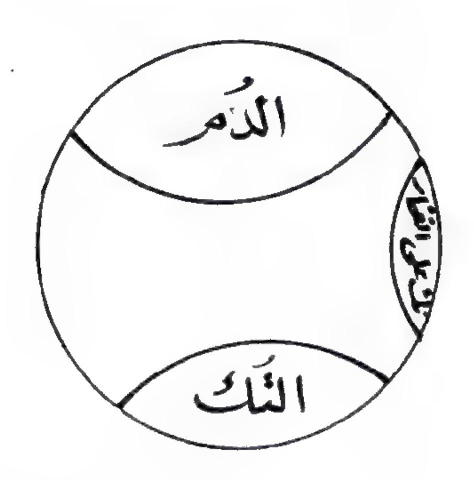
توضع الدربكة أفقية على نهاية الفخذ الأيسر أو الأيمن مع التصاق جدارها بالجهة اليسرى للبطن وتكون واجهة الرقبة الجلدية الى الأمام ذلك اذا كان المؤدى جالسا أما اذا كان واقفا فانه يستند على مكان أعلى من مستوى الأرض التى يقف عليها بوضع قدمه اليسرى على كرسى أو على أى مستوى يعلو الأرض ووضع الدربكة على الفخذ الأيسر والتصاق جدارها بالجهة اليسرى للبطن ويمكن أن يعلق حزاما فى كتفه كما يحدث فى الريف غير أن الوضع المستخدم فى الأداء فى الطريقة الأولى هو الأكثر انتشارا ٠

يستخدم المؤدى أصابع يديه للضرب بها فى أماكن معينة من الرق الجلدى أحدهما طرق ثقيل باليد اليمنى وتسمى (دم) (٨) والآخر طرق خفيف باليد اليسرى وتسمى (تك) وتعتبر الخبرة بمعرفة أنسب الأماكن على الرق الجلدى اخراجا للصوت الواضح هى التى تحدد الفرق بين المؤدى الجيد من غير المحترفين غير أن الأداء على الدربكة فى ريف مصر أو الأحياء الشعبية من المدن لاتتطلب أية خبرة يكفى فقط أن يساند المؤدى أو المؤدية تصفيق من المجموعة ٠

وطريقة العزف على الدربكة واحدة من حيث الدم والتك الا أنها مختلفة فى أسلوب العزف تبعا لمهارة العازف من حيث التكنيك وذوقه ووضع الحليات المصاحبة للعزف فى شكل جميل ٠

والعازف الماهر يمكن أن يخرج من الدربكة درجات صوتية مختلفة من أماكن معينة من الدربكة أما بالضغط عليها أو اطالة التك ولهم فى ذلك أساليب كثيرة تساعدهم على تنوع الدرجات الصوتية وتشكيلها فى جمل ايقاعية جيدة ٠

وهذا الرسم يبين مناطق الدم والتك



هناك (تك) على حافة جلد الدربكة ٠ وهناك تكات على حافة الفخار نفسه (تك) بالضغط على الجلد من خلال اليد اليمنى والضرب باليد اليسرى ٠

وهناك (دم) (مطلقة) و (دم) مكتومة والدم المكتومة غالبا ماتستعمل فى القفلة ٠

وهناك (دم) تعطى صوتا له تأثير صدى صوتى من صوت الفخار بوضع اليد اليسرى من خلال فتحة الدربكة من أسفل وخروجها فى الوقت نفسه عدة مرات مع طرقات متتالية من اليد اليمنى على الرق الجلدى ٠

---

(٨) العرب القدماء كانوا ينطقون نقرات الايقاع بلفظ (تن) وما يشتق منها بالتشديد أو التحريك تبعا لاختلاف النقرات فى الكمية والكيفية . أما المحدثون فى وقتنا هذا فانهم ينطقون النقرات بلفظى (دم) و (تك) ولهم فى اطالة زمن كل واحد من هذين ، حركات من جنس لفظه بالتسكين أو المد غير أنهم يخصون النقرات القوية بلفظ (دم) والنقرات الخفيفة والمتحركة بلفظ (تك) ٠

(كتاب الموسيقى الكبير الفارابى ص ٤٥٠) ٠

هنـاك أنواع أخرى من الدربكة تختلف فى الحجم وتعرف بأسـماء أخرى مثل الدهلة ـ الفريحية ـ النقارة أو الثلث الاسكندرانى ٠

آلة الدربكة فى الموسيقى التقليدية ـ والموسيقى الشعبية :

وهى من أهم الآلات الايقاعيـة الشعبية التى تلعب دورا مهما ، ويظهر دورها بوضـوح فى الموسيقى الشعبية والشرقيـة وخاصـة عندما تصاحب نـوعا من الرقص الشرقى والشعبى بأنواعه ٠

هذا الوضوح يرجع الى « **الفورم** » أو القالب الموسيقى الذى تكون فيه هذه الآلة تسير بحرية دون قيود فأغلبية الايقاعات هنا غالبا ما تكون مرتجلة خاصة عندما تصاحب نوعا من الرقص الشرقى ٠

ودور آلة الدربكة فى الموسيقى التقليدية تأتى أهميته بعد آلة الرق التى تعتبر ضابط الايقاع ، وقد أدخلت آلة الدربكة فى الموسيقى التقليدية كعامل مسـاعد فى ابـراز وتضـخيم الوحدة الايقاعيـة الا أن الدربكة اشتهرت بمصاحبتهـا لفرق « العوالم » الراقصات والموسيقى والرقص الشعبى ٠ وتعتبر آلة الدربكة ضـابط الايقاع للراقصة الشرقيـة التى ترقص على دقاتهـا وخاصة الارتجالات التى يعزفها عازف الدربكة والتى تسمى (الفاضى(٩)) وهى ارتجـالات خاصـة تتفق مع حركات الراقصة ويكون العازف هنـا حرا غير مقيد فى اختيار ايقاعاته التى يستخدمهـا وهى مختلفـة الموازين وتنتـهى باشارة من الراقصـة الى العازف بعـد حـوار ايقاعى حركى بين العازف والراقصة ٠ وهذه الملازمة بين الراقصة وآلة الدربكة اقترنت فى شأنها بملازمة (حركية) ٠

والراقصة الشرقية (١٠) عندما ترقص فهى ترقص على موسيقى من نوع خاص وتنقسم الى أجزاء (١١) تعرف كالآتى :

١ ـ **المقدمة** ، وهى مقدمة تمهيدية تشترك فيها جميع الآلات الموسيقية ٠

٢ ـ **تحابيش** ، (مقطوعات مختـارة من موسيقى الأغانى) ٠

٣ ـ **عوادى** ، وهى تقاسـيم عود أو ناى و قانون أو اكورديون ٠

٤ ـ **التت انجـرارة** ، وهى استعراض امكانيات الراقصة من خـلال انتقال الرتم من البطىء الى السريع ٠

٥ ـ **الثوب** ، وهو تابلوه غنائى راقص ٠

٦ ـ **الفاضى** ، وهو أهـم جزء مـن حيث الايقاع ، فهو نوع من الارتجال الايقاعى تشترك فيه جميع الآلات الايقاعية بترتيب خاص ويقود المجموعة الايقاعية هنا عازف الدربكة الأول مع بقية الآلات الايقاعية التى تمثل **الدهلة والدفوف والمزاهر والصـاجات والدربكة الثانيـة** بهـذا الشكل

المجموعة الأولى

(أ) (الدهلة ـ الدربكة الثانية ـ الدفوف) وحدة ايقاعية ثابتة ٠

المجموعة الثانية

(ب) (المزاهر ـ الدفوف) رد على ايقاعات المجمـوعة الأولى مع الاحتفـاظ بنفس الوحـدة الايقاعية الثابتة ٠

(جـ) الدربـكة Solo العـازف الأول والذى يقوم بعزف ارتجالات ايقاعية على موازين مختلفة محدثة حوارا مع باقى الآلات الايقاعيـة الأخرى ٠

---

(٩) الفاضى (Solo) صولو ايقـاعات تظهر مهارة العازف وامكانيات الدربكة كآلة ايقاعية مهمة وتصاحب الراقصه من خلال حوار ايقاعى متنوع ٠

(١٠) يوجد فى الريف الغـازية وهى ترقص غالبا مع وجود المغنى ٠

(١١) هذه الأجزاء من الممكن أن تختلف من راقصة الى أخرى من حيث الترتيب ٠

دراســة نقدية للمؤلف الألماني فينك ومتتابعة الدربكة :

ينبغي أن نشير في البداية الى نقطة غاية في الأهمية من شأنهـا أن تثرى هذا الحديث بكم لاحد له من الأفكار والتصورات لكن لا ينبغي اعتبارها رؤية جـديدة وانمـا هي نقطة مهمة في تحويل مسار موســيقانا من الاقليمية الى العالمية بشكل جديد يسمح بأن يكون بداية جادة للاحتفاظ بحضارتنا الوقورة وابراز شخصيتها العظيمة ٠

هـذه النقطة هي تلاقي وانسـجام المدرسـة القوميـة الشرقية وفنون التأليف الغربي والتي يمثلها في مصر عــدد من المؤلفين الموسيقيين المحدثين اتجهوا بدافع من القوميـة الى خلق ما يمكن أن يسمى لغة موسيقية (ثالثة) (١٢) فهم يخضعون مفاهيم التأليف الغربي وأساليبه البوليفونيـة والصياغة (Forms) للعناصر اللحنية (المقامية) والايقاعية والجمالية الراسخة في تراثهم التقليدي والفولكلوري لتكون تعبيرا أقرب لروح الشرق ٠

فالموسيقى بهذا المفهوم لايمـكن اعتبـارها وسيلة ترفيهية أو ثانوية عند عد الاشياء التي تمثل الحد الأدنى من احتياجات الفرد اليومية ٠٠ فالخبز والاسطوانة شعار استقر منذ زمن طويل في سلوك كثير من الشعوب وليس صدفة أن نجد الأشكال التي تتخذها نتـائج الأنظمة السائدة فيالدول التي تنتمياليها هذه الشعوب على اختلاف الوانها هي نتائج مذهلة بالفعل من حيث ما أدت اليه من تطور شاسـع في شتى نواحي الحياة ، والموسيقى بهذا المعنى ، لها دورها الفعال الذى لايمكن اغفاله في توظيف الخير في الانسان ودفعها لتجسيد المعاني السامية لديه ٠

وتمثل هذه المدرســة البوليفونية الجديدة . تطورا حديثا ومهما في عالم الموسيقى الفنية في مصر والتي يمثلهـا جمال عبد الرحيم وحليم الضبع ورفعت جرانه وعزيز الشوان وعطية شرارة ٠

ولقد داعبت الدربكة المؤلف الموسيقى الألماني أستاذ الايقاع **سيجفريد فينك** Siegfried Fink وهو من أشهر أساتذة العالم في الايقاع ، ولقد كتب للدربكة سويت Suite متتالية (صولو ـ Solo) ولقـد حاول المؤلف أن يصيغ كل ما عرفه عن آلة الدربكة ، فلقد أعجب بها اعجابا شديدا ، وجذبته ايقاعاتهـا الشعبية فبـدأ في دراسة الآلة ، وكل ما يتعلق بها ، ثم كتب هذه المتتالية والذى وفق الى حد كبير ـ وهو الماني الجنسية ـ في ابراز امكانيـات الآلة من حيث الكتابة الايقاعية لها ٠

وتتكون المتتالية من ثلاث حركات

- صليت عليه ٠ ميزان 7/8
- الريداني ميزان 8/4
- الأزهر ميزان 10/8

لقد اعتمد المؤلف الالماني فينك على وحدات أساسية في الموازير ثم قسمها بتبادل النقرات داخل المازورة الواحدة ليشكلها بأشكال ايقاعية مختلفة مستخدما الحليات والزخارف الايقاعية ومحتفظا بالميزان الأساسي نفسه ٠

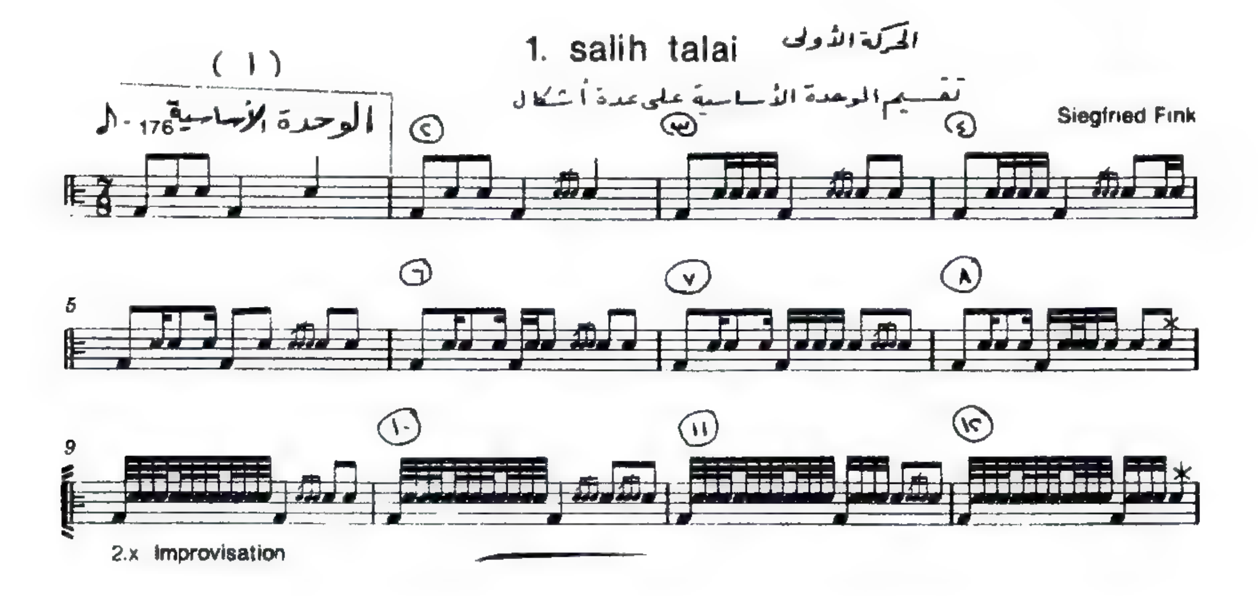
---

(١٢) الدكتورة سمحة الخولي ـ الارتجال وتقـاليده في الموسيقى العربية (مجلة الفكر) ـ العدد الأول ـ ابريل ـ مايو ـ يونية ١٩٧٥م ٠ ص ٣٠ ٠

(١٣) Solo Far Percussion Siegfried Fink.

الحركة الأولى :

وتبدأ بميزان 7/8 ثم يتغير بعد ١٦ مازورة الى ميزان 13/8 (٨ موازير ثم نرجع الى الميزان نفسه 7/8



الحركة الثانية :

تبـدأ بميزان 8/4 (٨ موازير ثم تتغير الى ميزان 4/4 (١٦ مازورة) ثم نرجع الى الميزان نفسه



وتبدأ بميزان 10/8 وتستمر بالميزان نفسه (٤٨ مازورة) من خلال استخدام الوحدة الأساسية نفسها وتقسيمها وبتبادل أزمنة النقرات وتقديم بعضها وتأخير بعضها • واقد اهتم المؤلف الألمانى بالحليات والزخارف التى تناسب شخصية الدربكة واستفاد بالشكل نفسه والقالب (الفاضى) من زاوية الارتجال القائم على الحليات والزخارف حيث الايقاعات ، نمتتالية فينك متنوعة وتبدو مرتجلة ولكنها محسوبة ومكتوبة بدقة متناهية وقريبة الى ايقاعاتنا المصرية ، ولكنها لم تفجر كل امكانيات آلة الدربكة والتى تعتبر من الآلات التى ترتبط بالحركة وقائمة على عنصر الارتجال والتى تعطى امكانيات صوتية متعددة يمكن الاستفادة منها •

والدربكة لها أسلوب خاص فى العزف عن طريق الأداة وأسلوب تعامل العازف مع الآلة والتى لها أكثر من (وضع) أو موضع فى أسلوب العزف عليها • « انظر الصور » •

ومن هنا يتضح أن الدربكة لها أوضاع كثيرة تساعد على خروج الصوت بدرجات صوتية كثيرة مختلفة واذا كان (فينك) حاول أن يكتب للدربكة فى اسلوب مزج فيه الزخارف والحليات لهذه الآلة بنظام أكاديمى دقيق فانه ينقصه هنا الالمام الكامل بأسرار الآلة والمعرفة بجميع الأوضاع التى تستخدم فيها ، من حيث التكنيك الشعبى والتكنيك المحترف للآلة وأساليب العزف المختلفة •



تجاربى الذاتيـة مع الآلات الشعبية الموسيقية من خلال الدراما

تجربة مسرح العربة الشعبية (بولندا ٨٤/٨٥):

بعد تجارب ودراسات ميدانية قمت بها فى قرى ومحافظات مصر ومن خلال عدة عروض تجريبية توصلت الى ابتكار وتصميم فكرة عربة شعبية (١٣) خاصة متنقلة مستوحاة من أشكال عربات الباعة فى الموالد والأسواق مع تطويرها بحيث تتحول العربات نفسها الى مسرح شامل لجميع فنون العرض الشعبى من أراجوز وخيال الظل وصندوق الدنيا ومسرح للآلات الشعبية الموسيقية وتستخدم العربة كخلفية بانورامية للعروض ، وتستخدم أجزاء منها ديكورا متحركا وبها صحارتان للاكسسوار •

(١٣) دراسة عن مسرح العربة الشعبية . لكاتب هذه السطور ـ مجلة المسرح العدد الأول ، يناير ـ فبراير ـ مارس ١٩٨٧م •

التجربة الأولى :

وارسو ـ زامش (بولندة) ١٩٨٥ م • قمت بعمل تجربة موسيقية من خلال مسرح العربة الشعبية لتقديم آلاتنا الموسيقية الشعبية المصرية من خلال دراما شعبية تغطى مراحل الانسان وطقوس كل مرحلة من المهد الى اللحد وهى تعتمد على الحوار الموسيقى مستعينا ببعض الأدوات البيئية التى تستخدم فى الحياة اليومية مثل الهون النحاس :لخلخال وألعاب الأطفال الشعبية •

التجربة الثانية : (وارسو ـ بولندة ـ ١٩٨٥)

شاركنى فيها الباحث والمؤلف الموسيقى البولندى **يورك ترونسكى** Jurek Tronski الذى يهتم بالآلات الموسيقية الشعبية الهندية ويجيد العزف عليها • والعازفة الموسيقية البولندية **بوركوفيسكا بآتا** Borkowska Beata ولقد كونا معا دراما موسيقية تعتمد على الآلات الموسيقية الشعبية المصرية والهندية والبولندية •

التجربة الثالثة : تجربة الدربكة (القاهرة ـ قاعة منف ١٩٨٧ م) المسرح الصوتى ، وهى تجربة تعتمد على توظيف الأصوات دراميا ، من خلال امكانيات آلة الدربكة الصوتية المتأصلةفى وجداننا الشعبى ، مع استخدام أدوات الحرفيين وأدوات تستخدم فى الحياة اليومية مثل الهون النحاسى والمخرطة والشاكوش والمنشار وقوس المنجد وغيرها . فى محاولة لايجاد المعادلالصوتى المرئى للآلة والأدوات من خلال بناء دراما من مفردات مرئية وسمعية •



الباحث فى أثناء عمل تجربة موسيقية من خلال مسرح العربة . وارسو ـ زامش (بولندة) ١٩٨٥ •

(١٤) راجع . عبد الغنى داود . الدربكة والتجريب ، بحثا عن مسرح شعبى مصرى ، مجلة الفنون الشعبية ، العدد ٢١ . أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر . ١٩٨٧ القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب •



المؤلف الموسيقى البولندى يورك ترونسكى فى أثناء مشاركة الباحث فى تجربته الموسيقيه . وارسو . بولنده ١٩٨٥

المراجع

١ ـ الموسيقى الكبير (الفارابى) تحقيق ـ غطاس عبد الملك خشبة مراجعة د / محمود أحمد الحفنى دار الكاتب العربى للطباعة والنشر بالقاهرة ـ بدون تاريخ ٠

٢ ـ كتاب مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد بالقاهرة ١٩٣٢ م المطبعة الأميرية ١٩٣٣ م

٣ ـ المصريون المحدثون أدوارد وليم لين ـ ترجمة عدلى طاهر نور ـ دار النشر للجامعات المصرية ٠

٤ ـ وصف مصر ـ علماء الحملة الفرنسية ترجمة زهير الشايب ـ المجلد التاسع ـ مكتبة مدبولى القاهرة ١٩٨٦ م

٥ ـ المجلة المرفقة باسطوانات الأغانى والموسيقى الشعبية فى مصر ـ جمع : تبريو الكساندرو ١٩٦٧ ٠

٦ ـ مقالات نشرت بجريدة المساء حول الآلات الموسيقية الشعبية فى مصر ١٩٧٥ ، ١٩٧٦ (عبد الملك الخميسى / محمد عمران) ٠

٧ ـ لقاءات ميدانية بالقاهرة وقرى ومحافظات مصر ٠

الشرقية (تلراك ـ الصوفية ـ كفر صقر) ٧٩/٨٠

الفيوم (شكشوك) ٨٠/٨١

سوهاج (البلينا) ٨١/٨٢

المنوفية (الرمالى ـ قويسنا ـ طه شبرا ـ شبرا بخوم ـ الباجور ـ شبين الكوم) . ٨٢/٨٣



الحسد والرقية في المعتقد الشعبي

محمد عبد السلام إبراهيم

يعد الاعتقاد فى الحسد سمة من أوضح سمات الوجدان الشعبى المصرى ويقوم أساسا لكثير من المأثورات والممارسات الشعبية التى تشكل جزءا مهما من سلوك الانسان المصرى . ويرتبط الحسد عادة بالعين والنظر ، فان أصابت الواحد من العامة مصيبة صغيرة كانت أم كبيرة فسببها « عين وصابته » . فالعين عندهم « تودى الرجل القبر ، والجمل القدر » ، « وتخرق الحجر » ، وان الحسد حق ، فقد ورد ذكره فى القرآن الكريم فقال تعالى « ومن شر حاسد اذا حسد » .

والحسد صفة يتصف بها بعض الناس فى المعتقد الشعبى . فهناك دائما من يعتقد «انه حساد» وان عينه نقره نقر « وتراهم لذلك يتوقونه ، فيتحاشون المرور عليه ويحرصون على ألا يدخلونه بيوتهم ، أو يطلعونه على أولادهم وأموالهم . ويصل الامر الى حد الاعتقاد أن الانسان قد يحسد ماله فيقولون : « ما يحسد المال الا أصحابه » والمال والعيال من أكثر ما يتعرض للحسد فى المعتقد الشعبى .

وكما اشتهر بين العامة من اتصف بالحسد، اشتهر بينهم من اتصف بالقدرة على القيام بـ « الرقوة » وهي العلاج الناجع لشر الحسد . فتوجد بينهم الراقية » التي في « يدها الشفا » باذن الله .. وتقوم «الراقية» بدور مهم في هذا المجال ، ومما يدل على أهميتها انهم يدعون بالشر فيقولون « جاك عين وقلة راقية » .

ويبدو ان « الرقية » كانت معروفة منذ زمن بعيد كوسيلة للشفاء من الأمراض ، فقد ورد أن « ايزيس قد جاءت ولدها حورس وهو في مخبئه ووجدته ميتا وقد لدغته عقرب ، وأشفق عليه رع اله الشمس فبعث اليها توت ليعلمها رقية ترد بها الطفل الى الحياة ، ومـا كادت ايزيس تنطق بالكلمات التي علمها اياها الاله حتى خرج السم من جسم حورس وردت اليه الروح » (٣) .

ولقد عرفت الرقية عند العرب القدماء بالأخذة « فقد ورد أن « الأخذة » بالضم : رقية تأخذ العين ونحوها كالسحر ، أو خرزة يوخذ بها النساء الرجال من التأخيذ ، آخذه « رقاه » (٤) .

كما كانت الرقية معروفة لدى المسلمين ، فقد ورد في صحيح البخاري عن عائشة رضي الله عنها قالت : « أمرني رسول الله صلى الله عليه وسلم ، أو أمر أن يسترقى من العين » و « عن أم سلمة رضي الله عنها أن النبي صلى الله عليه وسلم رأى في بيتها جارية في وجهها سفعة فقال استرقوا لها فان بها سفعة » (٥) .

وللرقية كما يمارسها العامة ركنان ، ركن عملي ، وركن قولي : الركن العملي : يقومون بجمع قدر من القش من أمام سبعة بيوت تحيط ببيت المحسود ، وذلك في الفترة التي تسبق مغيب الشمس ، « صفار شمس » ويجب على من تقوم بهذا الأمر ألا تكلم احدا أثناء ذهابها وعودتها ، ثم يؤتى بقدر من « ملح الطعام » والفكوك ، « البخور » ، قطعة من الشبة « وقصاصة من الورق » . فتقوم الراقية بتشكيل قصاصة الورق « على هيئة عروسة » ثم تأتي بـ « ابرة » وتأخذ في وخز تلك العروسة في مكان الرأس والعينين وهي تردد « عين فلانه أو فلان » فتحرق وتحرق »معددة النسوة والرجال الذين يظن ان منهم « الحاسد » حتى تمتلئ «العروسه» بالثقوب ، ثم تأخذ الملح والفكوك والبخور والشبة والعروسة فتقبض عليها بيمناها . ويكون قد تم وضع الطفل المحسود على حجرها في وضع النائم فتروح تمر بقبضة يدها على جسده بادئة من رأسه وهي تردد الصيغة القولية للرقية حتى تنتهي ، ثم يجرى اشعال النار في « القش » الذي سبق جمعه ، وتلقي « الراقية » ما في قبضتها في النار فيحترق ، ثم تقوم بجمع بقاياه « وتفرك » بها كعب الطفل الأيسر ،وبعد ذلك تقوم بوضع تلك البقايا ومعها قطعة من النقود المعدنية في منديل وتلفها وتربط عليها ثم تعطيه لمن تذهب به وقت مغيب الشمس الى مفترق طرق فتلقي به من خلف ظهرها وتعود . ويجب عليها ألا تكلم أحدا أثناء ذهابها وعودتها ويترك الطفل ليلته لا يقبله أحد من أهله ، وتكرر هذه العملية ثلاث مرات متتالية في ثلاثة أيام .



ومن العادة ما أن تلقى قطعة « الشبة » الى النار حتى تنصهر ، فاذا ما خمدت النار فان « الشبه المنصهرة » تتجمد متخذة شكلا ما ، فيلتقطونها ويروحون يتأملونها ، ويعقدون الشبه بين الشكل الذى اتخذته وبين واحد أو واحدة من أولئك الذين حامت حولهم الشكوك، وكأن قطعة الشبه قد اتخذت صورة « الحاسد ».

ويدرك من يتأمل هذه الممارسات أنها ممارسات سحرية تستهدف ازالة الأذى الذى لحق بـ « المحسود » وذلك بالعمل على تدمير « الحاسد » اعتقادا بأنه بتدمير المؤثر وازالته يزول الأثر الذى أحدثه ، ويتمثل هذا الأمر بوضوح فى صنع « العروسة الورقية » والقيام بوخذ عينها بالابرة ، فتلك العروسة تمثل « الحاسد » وما يلحقها من تدمير هو ما يراد ايصاله اليه ، وينتمى ذلك الفعل الى ما يعرف بالسحر التشاكلى ، أو سحر المحاكاة « الذى يقوم على أساس الاعتقاد بأن الشبيه ينتج شبيهه . يقول السير جيمس فريزر ، « ربما كان أكثر صور استخدام مبدأ التشابه « الشبيه ينتج الشبيه » شيوعا وانتشارا هى المحاولات التى يقوم بها كثير من الناس فى مختلف العصور لالحاق الأذى والدمار بأعدائهم عن طريق ايذاء أو تدمير صورهم اعتقادا منهم بأن ما يلحق بالصورة من شر وضرر يلحق بصاحبها ، وأنه حين يتم تدمير الصورة يموت الأصل بالضرورة ، فلقد قامت هذه الممارسات منذ آلاف السنين عند سحرة الهند القديمة ، وبابل ، ومصر ، وكذلك فى بلاد اليونان وروما ، كما أنها ما تزال شائعة حتى الآن عند الجماعات الهمجية..فى استراليا وافريقيا واسكتلندا ، فالهنود الحمر فى أمريكا الشمالية يعتقدون أن رسم صورة الشخص فى الرمل أو الطين ، أو الحصول على جزء من جسمه ونخسه بقطعة حادة من الخشب ، أو الحاق أى نوع من الأذى به يستتبع الحاق أذى مماثل بالشخص ذاته الذى تمثله هذه الصورة » (٦) .

كما تتمثل الممارسات السحرية فيما يقومون به من جمع « القش » من أمام سبعة بيوت ، ثم احراقه ضمن ما يتم احراقه من أشياء ذلك أن القش « يمكن اعتباره أثرا من أثار الاشخاص الذين يظن أن « الحاسد » واحد منهم ، فقد يكون من نفايات بيوتهم وقد يكونون لامسوه أثناء سيرهم ، أى أنه شىء كان متصلا بهم بصورة من الصور فاذا ما ألحق به الأذى فانه يصل الى أولئك الذين كانوا متصلين به بالتبعية ويرتكز هذا الفعل على ما يطلق عليه السير جيمس فريزر قانون الاتصال أو التلامس اذ يقول : « اذا حللت مادة الفكر التى يقوم عليها السحر فيحتمل أن نجدها تنحصر فى مبدأ من اثنين ، الأول هو أن الشبيه ينتج الشبيه .. » والثانى هو أن الأشياء التى كانت متصلة بعضها البعض فى وقت ما تستمر فى التأثير بعضها فى بعض من بعيد بعد أن تنفصل فيزيقيا ويمكن ان نسمى المبدأ الاول ، قانون التشابه « وأن نسمى المبدأ الثانى قانون الاتصال أو التلامس » ومن المبدأ الأول ، يستنتج الساحر أن فى استطاعته تحقيق النتائج التى يريدها عن طريق محاكاتها أو تقليدها ، ومن المبدأ الثانى يستنتج أن كل ما يفعله بالنسبة لأى شىء مادى سوف يؤثر تأثيرا مماثلا على الشخص الذى كان هذا الشىء متصلا به فى وقت من الأوقات ، سواء أكان يؤلف جزءا من جسمه أو لا يؤلف » (٧).

الركن القولى للرقية :

تقوم الكلمة بدور مهم فى عملية الرقية ، فهى صاحب الفعل ، وقد تغنى عنه فى بعض الأحيان فتقوم بالدور كله ، اذ يكتفى بمجرد امرار كف الراقية علىجسد المحسود معتلاوة الصيغة القولية للرقية ، ويبرز هذا الأمر الاعتقاد فى أن الكلمة تملك طاقة تاثير هائلة ، يقول أحمد رشدى صالح : نقرأ منظومات السحر فنحس أن ثمة فكرة كبيرة تتمشى خلالها أن الكلمة هى القوة التى يستطيع بها الانسان أن يقهر القوى المناهضة له أو الخارقة ، وبمعنى آخر فالقول يعنى الفعل ، وتلك مرحلة بدائية من التفكير تصورها اللغات فى نموها ، فالعربية مثلا مرت بنفس المرحلة على ما يحدثنا ابن الأثير حين كان الفعل « قال » يعنى حدوث شىء ، ويعنى أيضا فى الوقت ذاته الاخبار عنه ، ولو رجعنا الى الديانة البدائية الفينا أن « الكلمة » كانت أداة

الألهة ، سخروها فى خلق العالم ، ذكر موريه ما دونه الفراعنة منسوبا الى الاله آتون رع وهو : « خلقت كل الأشياء مما يخرج من فمى عندما لم تكن ثمة سماء ، ولا أرض ، ولما كان السحر قرين الدين البدائى ، لذلك اعتمد « الكلمة » وسيلته الأولى وشاع المعتقد بأن الرقية أو التعزيمة أو القسم يجبر القوى الخفية على أن تطيع الانسان » (٨) .

وتعد الصيغة القولية للرقية جزءا من المأثورات الشعبية ، يقول الكزاندر هجرتى كراب : « تنطوى الرقى والتعاويذ تحت عالم السحر ، وأما ما يتصل بأساسها الروحى فسوف نعود لمناقشته فى فصل قادم ، ولكن يحسن بنا أن ننبه ـ هنا ـ الى أننا اذا طرحنا جانبا معناها السحرى ، ودلالتها السحرية وجدناها جزءا من المأثورات الشفاهية ، فهى خلق أبدعه الذهن الشعبى ارضاء لدوافع فنية محددة ، شأنها فى ذلك شأن الأغنية الشعبية ، والأغنية الشعرية القصصيه .. » (٩) .

نصوص من الرقية :

نص (أ)

« بسم الله الرحمن الرحيم ، الأوله بسم الله ، والتانية بسم الله ، والتالته بسم الله والرابعه بسم الله ، والخامسه بسم الله ، والساته بسم الله ، والسابعه بسم الله والتامنه فرقت عينى وعين خلق الله على الله ، رب المشارق ، رب المغارب ولا يغلب الله غالب .

أنا برقى ولا بعرفش ، ربى ياخد بيدى ، العين العنيه الخاينه الرديه قابلها سيدنا سليمان فى البريه ، تعوى عوى الديـاب ، تنبح نبح الكلاب ، قال لها اطلعى يا عين يا مؤذيه ، يااللى أذيتى ولاد الناس ، لاحطك فى بحر غطاس لا ينحاس ولا يندااس ، واحبك عليكى بالزيبق والرصاص ، قالت : خد عليه عهد الله والخاين يخونو الله ، لا اطلع لها بلد ولا أجيلها ، والعين عنك تفترق كما افترق الندى عن جميع الورق والعين عنك تفتريق كما افترق الندى عن جمع الجريد بحق سيدى بكر الصديق ، ربنا يفك عنك الهم والغم والضيق ، حجارده بجارده من كل عين سارحة والعين عنك بارده ، رقيتك واسترقيتك من عين أمك ، ومن عين أبوك ، ومن عين القوم اللى شافوك من بعيد ومن قريب ، ولا صلوش على النبى الحبيب لا صلى الله عليهم وعلى والديهم يا عينهم ارتدى ليهم ، لعنة الله عليهم .

عين المره فيها شرشره ، عين الراجل فيها مناجل ، وعين البنت فيها خشت ، وعين الولد فيها وتد » .

رقيتك من عين الجاره الحاسده المكاره ، اللى تطل على جارتها وتقول يا جاره أنت بخير وخمير .

تطلع العين اللئيمه بقدرة الله القوية ، وبكعبة الله المبنيه ، حجارده بجارده من كل عين سارجه العين عنك بارده ، المره بشوش والرجل عبسى والضيف محمد والطبيخ عدسى ، بحق صورة تبارك ، وصورة يس ، وآية الكرسى ربنا يفك عنه الهم والغم والعكس .

بسم الله الرحمن الرحيم ، قل هو الله احد ، الله الصمد ، لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا أحد (تكرر ثلاث مرات) .

بسم الله الرحمن الرحيم : قل اعوذ برب الناس ملك الناس .. الخ الآية (ثلاث مرات) .

قل أعوذ برب الفلق من شر ما خلق .. الخ الآية (تكرر ثلاث مرات) .

نص (ب)

« بسم الله الرحمن الرحيم ، ألف بسم الله الرحمن الرحيم ، بسم الله توكلت على الله ، واعتصمت بالله ، وسلمت أمرى الى الله ، بسم الله الرحمن الرحيم ، ياهادى كل هديه يا مانع كل رزيه ، يمنع عنك النظره القويه ، بقدرة الله العليه بسم الله الرحمن الرحيم ، رب المشارق رب المغارب ، ما يغلب الله غالب ، رقيتك من كل عين شهله ، من كل عين زرقه ، الله عليها وعلى والديها ، يجعل مصارينها بنات رجليها ، اللى

شافوك ونظروك ولا صلوش على النبى الحبيب بسم الله الرحمـــن الرحيم ، الأوله بسم الله . والثانيه بسم الله ، والتالته بسم الله ، والرابعه بسم الله ، والخامسه بسم الله ، والساته بسم الله والسابعـه بســم الله تقلع عين خلق الله ، ولا حول ولا قوة الا بالله العظيم ·

عين الضيف أحد من السيف ، عين الراجل أحد من المناجل ، لقاها سيدى السيد سليمان فى البريه ، تنبح نبح الكلاب ، قال لها رايحـــه فين يا عين يا عنيه يا خاينه ياردية ·

قالت رايحه للى حبا واللى دبا ، واللى لا أعرف له ام ولا أبا ·

قال لها : اخص ما خصيتى من النار مـــا نجيتى ، لا وديكى بحر لا ينغاص ، ولا ينداس ، واحلق عليكى بالزيبق والرصاص ، قالت : خد عليه عهد الله سيدى السيد سليمان لا أخونك فى عيشه ، قال لها باطلا بطال ، قالت لا أضر عريس فى زفته ، ولا راجل فى جلسته ، قال لها باطلا بطال ، قالت لا أضر بهيم فى رباطو ، ولا صغير فى قماطو ، قال لها ، باطلا بطال · سيدنا النبى رفى ناقتو من عين جماعتو ، كانت كسير صبحت تسير ، كلت عليقها وشربت مياها واتكلت على مولاها ، بقدرة الله العلى العظيم ·

يا بير بلا قعر ، يا كف بلا شعر ، زال عنـك الشر وافترق كما افترق الندى من على الورق ، زال عنك الشر وطار ، كما طار الندى من عــلى الجبال ·

افترقى يا نفس ، افترقى يا عـــين ، افترق يا فكر ، المره بشوشــه والرجـل عبسى ، بحق النبى وآية الكرسى ، افترقى يا نفس بقدرة الله العلى العظيم ·

الفاتحه لسيدى النبى والامام على ، والامام الشافعى قاضى الشريعه وأوليـــاء الله جميعـا والأربعه الأقطاب ، والأربعه الانجاب ، والأربعه حمالين الكتاب ، يحادوك · ويراشوك ويشيلو عنك · النفس والعكس بقدرة الله العلى العظيم· الفاتحه لهم – تقرأ الفاتحه – وصلى الله عليه وسلم » (١١) · . . . .

نص (ج) :

« بسم الله الرحمن الرحيم ، الاولى بسم الله الرحمن الرحيم ، والتانيه بسم الله الرحمـــن الرحيم ، ·· السابعه بسم الله الرحمن الرحيم ، لا حول ولا قوة الا بالله العلى العظيم · النبى ارقه واسترقه من كل عين شهقه ، رقيتك من عـــين المره ، أحـد من الشرشره رقيتك من عين الولد احد من الوتد ، رقيتك من عين البنت احد من الخشت ، رقيتك من عين حبله بكريه ، ومن عين عاقر مشتهيه ، رقيتـك من عين أمك ومن عين ابوك ، ومن عين القوم اللى شافوك ، ولا صلوش على النبى ، لا صلى الله عليهم ولا على والديهم ، حسبى الله ونعم الوكيل فيهم ، ترتد عينهم ليهم يا كف بلا شعر ، يا بير بلا قعر ، يا كافى كل كفيـه ، ياعالم بالاسرار الخفيه ، يكفيـك شر الرديه ·

العين قابلها سيدنا سليمان فى البريه ، تنبح نبح الكلاب ، وتعوى عوى الديـاب ، قال لهـا خفيتى من الله ما نجيتى ، لأحطك فى قمم نحاس وأشـاور عليكى بالزيبق والرصـاص ، وأحطك يا عين فى بحر لا ينغاص ولا ينداس ·

فقالت يا سيدنا سليمان ، يا حبيب الله ، خد عليه أعهدك وأعهد الله ، ان العرش يسبت والرب يعبد ، وكلنا نصلى على عروس القيامه محمـد. لا اله الا الله فى العرش دارت ، لا اله الا الله فى السما نارت ، لا اله الا الله عين الحسود غارت، الشر عنك افترق كما افترق الندى عن الورق النور النور يا مدبر الأمور كما دبرت الحجاج فى بيت الرسول ·

ان الله كريم فى مكانه حكيم ، يحيى العظام وهى رميم ، قصدت الكافى بقلب صافى ، كفانى الكافى وهو الكافى ، تكرر ثلاث مرات ·

بسم الله الرحمن الرحيم ، قل أعوذ برب الفلق من شر ما خلق ·· الخ الآية وتكرر ثلاث مرات، ولا حول ولا قوة الا بالله العلى العظيم » (١٢) ·

يلاحظ من يتأمل هذه النصوص ما يأتى : –

– أنها ذات بناء فنى واضح ومحدد ·

- أنها تتميز من حيث الأسلوب بسمات فنية معينة •

- أن لها محتوى ومضمونا محددا •

- انها تعكس بجلاء شخصية الراوية ، وتظهر مدى تأثيره على النص الذى يرويه •

فمن حيث البناء الفنى للرقية ، يلاحظ أن لها بداية ووسط ونهاية فهى تبدأ عادة بالبسملة تتكرر سبع مرات ، وتنتقل بعد ذلك الى سرد قصة الحسد والعين والاستشهاد على وجودهما بشواهد متعددة ، وذكر الأهداف التى تصيبها العين والأشخاص الذين يمكن أن يقوموا بالحسد ثم تأخذ الرقية فى العمل على ازالة أثر الحسد عن المحسود ، وبعد ذلك تأتى النهاية أو الخاتمة التى تتمثل فى قراءة الفاتحة ، أو المعوذتين ، والصلاة على النبى •

أما اسلوب الرقية فيتميز كما هو واضح - بالجمل القصيرة المسجوعة ذات الايقاع الواضح ، العين العنيه الخاينه الرديه ، قابلها سيدنا سليمان فى البريه •• الخ •

ويلاحظ أن المحسنات فى الرقية لا تأتى من قبيل الصنعة والتأنق اللفظى ، وانما تأتى لتؤدى دورا مهما ، فالجمل القصيرة المسجوعة تكون ايقاعا واضحا يعمل على تهيئة جو الممارسة بحيث يصير أدعى الى الهدوء والاسترخاء وتقبل الايحاء وهذه أمور ذات خطر وأهمية فى الممارسة ، كما يتميز أسلوب الرقية بتلك التشبيهات ، ذات الدلالة ، والعين عنك تفترق ، كما افترق الندى عن الورق • والتشبيه هنا يقوم كذلك بدور مهم فى الممارسة ، فهو يقوم بمحاكاة الحالة التى يراد حدوثها للمحسود ، ويتسق هذا وما سبق ايراده عن سحر المحاكاة ، والمحاكاة هنا تهدف الى أن تتحول الكلمة الى قول ، فتفارق العين وخطرها المحسود ، كما يفارق الندى أوراق الشجر ، ويقوم هذا شاهدا على طبيعة الكلمة فى الرقية ، وانها قوة فاعلة ، وانها على حد قول الدكتورة / نبيلة ابراهيم « كالحبوب تزرع وينمو منها النبات ، فاذا خفنا - على سبيل المثال - من أمر فاننا ننطق فقط بكلمة أو عبارة هى بمثابة تعويذة مثل عبارة «أعوذ بالله من الشيطان الرجيم » كما أننا اذا كنا نؤجل فى أمر فاننا نقول بتفاؤل بعيد ، انشاء الله » فالكلمة هنا ينمو عنها شىء آخر غير مجرد الكلمة نفسها ، وهذا الشىء يهدف اما الى حمايتنا مما يفزعنا ، واما الى تقوية الأمل فى نفوسنا » (١٣) •

وأما مضمون الرقية فيتكون من عناصر فرعونية واسرائيلية واسلامية،وتعد حكاية العين مع سليمان من أبرز عناصر مضمون الرقية ، فهى الشاهد على أن العين حقيقة ، وأنها تفعل الأفاعيل ، وتقول احدى الروايات الشعبية أن نبى الله سليمان بن داود عليه السلام « رأى عجوزا شمطاء زرقاء العينين ، مقرونة الحاجبين، خفيفة الساقين ، ناشرة شعرها ، فاتحة فمها يخرج منه لهيب النار ، تشق الأرض بأظافرها نقطع الشجر بصوتها فقال لها « هل أنت آنسية أم جنية ؟ فانى ما رأيت أقبح منك ، فقالت أنا أم الصبيان متسلطة على بنى آدم وبنات حواء ،فاذا دخلت البيت أصيح فيه صياح الديك وأنبح فيه نبح الكلاب ، وأتمثل لهم بكل الأمثال، وأعقد الأرحام وأفنى الأولاد وهم لا يعرفون » (١٤) وتمضى الحكاية فتعدد المصائب التى تنزلها أم لصبيان بالناس وتنتهى الى أن السيد سليمان بن داود « عليه السلام » قبض عليها •• قبضة شديدة ، وقال لها يا لعينة لم تخرجى على يدى حتى تعطينى عهودا ومواثيق عن بنى آدم وبنات حواء •• والا لقطعتك بهذا الحسام ، فقالت يا نبى الله خذ على العهود •• وأن من كتبها أو علقها فى محله •• لم أضره بشىء » (١٥) •

ويظهر بوضوح الشبه بين حكاية أم الصبيان مع سليمان ، وحكاية العين معه كما وردت فى الرقية ، ولقد أورد أبو بكر أحمد بن اسحق الدينورى حديثا عن الرسول محمد عليه الصلاة والسلام جاء فيه •• أخبرنى أبو يعلى ، حدثنا جباره ابن المفلس ، حدثنا يحيى بن العلاء عن مروان بن سالم عن طلحة بن عبيد الله العقلى عن حسن بن على ، رضى الله عنهما قال : قال

رسول الله صلى الله عليه وسلم ، من ولد له مولود فأذن فى أذنه اليمنى وأقام فى أذنه اليسرى ، لم تضره أم الصبيان » (١٦) ٠ ولعل أم الصبيان أن تكون صورة من صور الأم الكبرى مثل « أمنا الغوله » تلك الصور المتعددة التى وردت فى التراث الشعبى ، والتى تبدو فى بعضها خيرة ، وفى بعضها الآخر شريرة ، فنجد فى الأساطير الفرعونية أن الالهة هاتور تمثل الالهة الأم ، وهى فى الوقت نفسه الهة الحرب والموت ، كما تقول الدكتورة/نبيلة ابراهيم » (١٧) ٠

ولقد كانت العين معروفة عند قدماء المصريين يقول الدكتور سيد عويس : والملاحظ أن مفهوم العين عند الذكر والأنثى مفهوم ذو معنى مصرى قديم قدم الدهر منذ أن فقد حورس الشجاع عينه المقدسة التى تسلمها منه أبوه «أوزوريس» بعد أن مات فصار روحا ، والعين عند القدماء المصريين صارت شيئا خطيرا مقدسا ولعلها لم تفقد قداستها عند المصريين المعاصرين نساء ورجالا حتى اليوم وأصبحت كتميمة أشبه بالحرز الذى يقى من يحمله من الشرور ، فتراها تعلق على صدور الأطفال فى شكل تميمة زرقاء لتحمى الأطفال من عين الحسود » (١٨) ٠

ويتمثل العنصر الاسلامى فى محتوى الرقية فيما جاء فيها من ذكر اسم الله وسورة الفلق والصلاة على النبى ، وأنه صلى الله عليه وسلم ٠٠ رقى واسترقى » ولقد روى عن السيدة عائشة أن النبى صلى الله عليه وسلم ، كان يعوذ أهله، يمسح بيده اليمنى ويقول « اللهم رب الناس اذهب الباس ، اشفه وأنت الشافى ، لا شفاء الا شفاءك ٠ شفاء لا يغادر سقما » (١٩) ٠

ويبرز مضمون الرقية التصور الشعبى لماهية الحسد ، فالمحسود « منظور أى مصاب بأثر « نظرة » ولهذا يقولون « افترقى يا عين » وهو منفوس « اى مصاب باثر « نفس » ولهذا يقولون « افترقى يا نفس » وهو مفكور فيه ٠ أى ـ مصاب بأثر « فكر » ولهذا يقولون « افترق يا فكر » ٠

فالحسد بحسب هذا هو تأثير سلبى يصيب الانسان بفعل « نظرة » او حالة نفسية » أو « فكر » ويعكس هذا الاعتقاد خطورة وأثر طاقات الانسان النفسية والفكرية ٠ ويظهر بوضوح انعكاس شخصية « الراوية » على نص الرقية وتأثيره فيه ، اذ يتضح من مقارنة نصوص الرقية أنها تتسم بسمات مشتركة ترسم لها صورة خاصة وتشير الى أنها ذات أصل مشترك انحدرت منه كل النصوص التى تروى ، والتى تختلف فيما بينها من حيث حجمها ، وترتيب عناصر المحتوى ، ومن حيث اللغة أو الأسلوب ، الأمر الذى يعكس قدرات الراوية : ذاكرته ، ثقافته ، وذوقه الفنى ، ويؤكد أنه ليس مجرد حامل ومؤد للمأثور الشعبى ، وانما هو مبدع له أو مشارك فى ابداعه كما يقول يورى سوكولوف » (٢٠) ٠

مراجع الدراسة :

١ ـ انظر : محمد عبد السلام ابراهيم ، المأثورات الشعبية الخاصة بالانجاب فى محافظة الشرقية، بحث لم ينشر قدم لنيل درجة الماجستير من قسم اللغة العربية بآداب جامعة القاهرة ، عام ١٩٨٢ ٠

٢ ـ قرآن كريم ، ٥ ك ، الفلق ١١٣ ٠

٣ ـ الدكتور شكرى محمد عياد ، البطل فى الأدب الشعبى ، والأساطير ، دار المعرفة ٠ ص ١٣١ ٠

٤ ـ الدكتور عز الدين اسماعيل ، مقال تحت عنوان ٠ فى الطريق الى جمع التراث الشعبى المدون ، تجربة استطلاعية فى معاجم اللغة ، مجلة التراث الشعبى العراقية ٠ العدد الرابع ٠ السنة الثامنة ، ١٩٧٧ ٠

٥ ـ البخارى ، صحيح البخارى ، الكتاب

السابع عشر · المجلد الثالث ·ج ·كتاب الشعب ص ١٧١ ، باب رقية العين ·

٦ ــ سير جيمس فريزر ، الغصن الذهبى ــ جـ ١ ــ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ــ ١٩٧١ ص ١٠٩ ·

٧ ــ سير جيمس فريزر ، مرجع سابق · ص ١٠٤ ــ ١٠٥ ·

٨ ــ أحمد رشدى صالح ، الأدب الشعبى ، الطبعة الثالثة ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٧١، ص ١٦٧ ، ١٦٨ ·

٩ ــ الكزاندر هجرتى كراب ، علم الفولكلور، ترجمة أحمد رشدى صالح ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧ ، ص ٣٠٧ ·

١٠ ــ روت النص ، صفية عثمان بركات ، القرين ، أبو حماد ، شرقية ·

١١ ــ روت النص : جميعه محمد سلامة، الشبراويين ، ههيا ، شرقية ·

١٢ ــ روت النص ، نوره محمد الفرارجى ، العدلية ، بلبيس شرقية ·

١٣ ــ الدكتورة نبيلة ابراهيم ، اشكال التعبير فى الأدب الشعبى ، الطبعة الثانية ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ص ٦ ، ٧ ·

١٤ ــ انظر السبع عهود السليمانية ، تطلب من مكتبة الجمهورية العربية شارع الصنادقية بالأزهر ، بمصر ·

١٥ ــ المرجع السابق ·

١٦ ــ أبو بكر بن اسحق الدينورى ، عمل اليوم والليلة ، الطبعة الثانية مطبعة دائرة المعارف ، بعاصمة حيدر اباد الكن ، ١٣٥٨ هـ، ص ١٦٨ ·

١٧ ــ الدكتورة نبيلة ابراهيم ، مجلة الفنون الشعبية ، القاهرة ، العدد الثامن السنة الثانية مارس ١٩٦٩ ، مقال تحت عنوان « امنا الكبرى » ·

١٨ ــ الدكتور سيد عويس ، حديث عن المرأة المصرية المعاصرة ، ١٩٧٧ ، مطبعة اطلس ص ١٧١ ·

١٩ ــ البخارى ، صحيح البخارى ، الكتاب السابع عشر ، المجلد الثالث ، جـ ٢ ، كتاب الشعب · باب رقية العين · ص ١٧٢ ·

٢٠ ــ يورى سوكولوف ، الفولكلور ، قضاياه وتاريخه ، ترجمة حلمى شعراوى وعبد الحميد حواس ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ص ٣٢ ·





يسرى عبد الغنى

كانت شخصية عنترة بن شداد العبسى من أكثر الشخصيات الحقيقية التى صيغت حولها القصص ، ونسجت حولها الحكايات ، وزاد القصاص فى تفاصيل بطولتها مازادوا ، حتى أصبح عنترة رمزا يعبر عن وجدان المجتمع العربى فى أرجائه المختلفة بصورة تبتعد كثيرا عن صورة واقعه .

● **عنترة فى الواقع :**

عنترة شخصية تاريخية لها نسبها المشهور فهو عنترة بن عمرو بن شداد بن قراد بن مخزوم بن عوف بن مالك بن غالب بن قطيعة بن عبس بن بغيض .

وقال ابن الكلبى : شداد جده أبو أبيه ، غلب على اسم أبيه فنسب اليه ، وانما هو عنترة بن عمرو بن شداد . وقال غيره : شداد عمه ، وكان عنترة نشأ فى حجره فنسب اليه دون أبيه .

وعبس قبيلة اشتهرت بالبأس والشجاعة وكثرة الاغارات على ما جاورها من البقاع والديار وخصوصا ديار طىء وفروعها والتى استشرت العداوة بينها وبين عبس .

وأمه جارية حبشية هى زبيبة ويقال أنها سليلة بعض أقيال الحبشة . ومن هنا يقال بأن عنترة أحد أغربة العرب ممن أمهاتهم اماء . وهم ثلاثة : عنترة ، وخفاف بن عمير ، والسليك بن السلكة .



وانما ادعاه أبوه بعد الكبر لأن بعض أحيـاء العرب أغاروا على قوم من بنى عبس ، فأصابوا منهم ، فتبعهم العبسيون ، فلحقوهم فقاتلوهـم عما معهم ، وعنترة فيهم ، فقال له أبوه : كر يا عنترة ! فقال عنترة : العبد لا يحسن الكر انما يحسن الحـلاب والصر • فقال : كر وانت حر (أنت عتيق) فكر وهو يقول :

كل أمـرئ يحمي حره

اســـوده واحمـره

والواردات مشفره

(وهو من الرجز الذى رواه البطليوسى ولم يروه الأصمعى وجاء فى لسان العرب) وقاتل عنترة يومئذ فأبلى ، واستنقذ ما بأيدى عدوهم من أسرى وغنائم فادعاه أبوه بعد ذلك ، والحق به نسبه •

وكان عنترة كما يقول ابن قتيبة : من أشد أهل زمانه وأجـودهم بمـا ملكت يده ، وكان لا يقول من الشعر الا البيتين والثلاثة ، حتى سابه رجل من بنى عبس ، فذكر سـواد أمـه واخوته ، وعيره بذلك ، وبأنه لا يقول الشعر ، فقـال له عنتره : والله ان النـاس ليترافدون بالطعمة ، فما حضرت مرفدا للناس أنت ولا أبوك ولا جدك قط ، وان الناس ليدعون فى الغارات فيعرفون بتسويمهم فما رأيناك فى خيل مغبرة فى أوائل الناس قط ، وان اللبس ليكون بيننا ، فمـا حضرت انت ولا أبـوك ولا جـدك خطـة فيصل •••• وانى لأحتضر البأس وأوفى المغنم ، وأعف عند المسألة وأجود بما ملكت يدى •

وعاد الرجل ليقول له : أنا أشعر منك • فقال عنترة : ستعلم ذلك وذكر أن عنترة نظم معلقته فبدأ بذكر الديار والأطلال • وذكر قتل معاوية بن نزال وعرج على ديار عبلة يشكو البعد والغرام ثم استأنف الفخر والحماسة •

وشخصية عنترة فى مجـال الأدب شـخصية بارزة حتى أنه عد من أصـحاب المعلقات • وله اشعار كثيرة طبعت فى ديوان كبير باسمه • ولكن الرواة والباحثين مختلفون فيما هو له وما هو موضوع ومنسوب اليه •

ومما هو ثابت له معلقته التى مطلعها :

هل غادر الشـعراء من متردم

أم هل عرفت الدار بعد توهم

او مطلعها :

يا دار عبلـة بالجـواء تكلمى

وعمى صباحا داز عبلة واسلمى

وأكثر رواة الأدب ينكرون أن يكون البيت الأول هو المطلع • ويقولون بأن أول المعلقة الحقيقى هو البيت الثانى •

ووصل لنا أول حديث عن عنترة ضمن الحديث عن حرب داحس والغبراء بين عبس وذبيان حيث اشترك فيها وهو شاب •

وقد نشأ عنترة على صورة ما ينشىء العرب أبناءهم من الاماء بين الخدم والعبيد ولكن عنترة شاعر الحب والحرية كان يشعر بأنه يتميز بنفس رقيقة وان ما يجرى فى شراييته انما هى دماء السادة الأماجد وليس العبيد أو الأرقاء •

ولعل حياته هذه وما يخالج نفسه من أحاسيس هى التى حركت فيه النبوغ المبكر ورفعته الى الفروسية وجعلته ينزع الى كل ما فيه شجاعة ومروءة • وكان لقبيلته وشدة بأسها أثر فعال وايجابى فى تنمية تلك المواهب مجتمعة •

ومن شعره :

واذا شربت فاننى مستهلك
مالى ، وعرضى وافر لم يكلم

واذا صحوت فما أقصر عن ندى
وكما علمت شمائلى وتكرمى

ومنه :

انى امرؤ من خير عبس منصبا
شطرى ، وأحمى سائرى بالمنصل

واذا الكتيبة أحجمت وتلاحظت
ألفيت خيرا من معم مخول

يقول فى هذا أن نصفه شريف فى خير عبس وانه يحمى النصف الآخر وهو نسبه فى الحبشة بالسيف فيشرفه أيضا •

وقد ثبت انه تعشق عبلة بنت مالك سيد القوم وأنها بادلته حبا بحب رغم سواد لونه وكونه ابن أمة وهما خلتان مرذولتان لدى العرب ويكونان أكبر عقبة فى سبيل زواج صاحبهما بامرأة عربية حرة • برغم هذا وبرغم معارضة والد عبلة وقوة التقاليد العربية فى ذلك الوقت فان هذا الحب قد توج بالزواج • وان اختلفت العنتريات فى كيفية اتمام هذا الزواج •• وقد وردت ترجمة عنترة فى الكثير من أمهات المصادر العربية الأدبية مثل الجزء الثامن من الأغانى للأصفهانى ، وفى الجزء الأول من خزانة الأدب للبغدادى ، والجزء الأول من الشعر والشعراء لابن قتيبة ، وطبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحى ، والمؤتلف للآمدى ، والسبع الطوال ••• الخ •

وقد طبع ديوان عنترة العبسى أكثر من مرة ولعل أدق هذه الطبعات شرح وتحقيق الأستاذ / عبد المنعم شلبى لأشعار عنترة •

● عنترة فى الملحمة الشعبية ـ أو سيرة عنترة :

هذه الملحمة فى صورتها الراهنة تشمل بضع آلاف من الصفحات المتوسطة الحجم (٤٣٥٠ ص) حيث طبعت فى خمسة مجلدات كل مجلد يحتوى على عشرة أجزاء بكل جزء ٨٧ صفحة طبعتها مطبعة تدعى المطبعة العامة الشرقية بمصر ١٣٠٧ هـ •

وبقراءة هذه المجلدات نجد أنها تتناول حوادث وقعت فى جزيرة العرب وأخرى حدثت فى الحيرة ، وما كان بين فارس والعراق من علاقات تخضع فيها الثانية للأولى تارة وتستقل عنها تارة أخرى • وتتحدث عن بلاد الشام وملك الغساسنة والغزوات الاسلامية التى فتحت الشمال الافريقى وضوته تحت لواء الاسلام كما تتحدث عن بعض وقائع وحوادث الحروب الصليبية بين المشرق والفرنجة • وبذلك تعرض السيرة العالم الاسلامى من شرقه الى غربه فى حقبة من تاريخنا تستغرق عدة قرون من الزمان ، وبين هذه الحوادث تجلت شخصية البطل العربى والفارس الشجاع ، القادر ، الكريم عنترة بن شداد العبسى ، فى أسلوب فنى يتردد بين الشعر والنثر •

وقد عدها بعض الباحثين احدى ملاحم البطولة والفروسية والتى التقت فيها تأثيرات العالم الاسلامى المختلفة وانطباعاته وقد سماها المستشرق « كوسان دويرسفال » الياذة العرب وقال : « اننا نستطيع أن نجد فيها صورة صادقة لحياة أولئك الأعراب الذين لم يكد مر الزمن يغير من عاداتهم وطبائعهم فاحتفاؤهم بالضيف وأخذهم الثأر وغرامهم • وكرمهم وتعطشهم للاغارة والسلب وتذوقهم الوراثى للشعر كل ذلك موصوف وصفا دقيقا بها ففى

السيرة قصص هوميروس حول حروب العرب القديمة قبل بعثة الرسول وبها أعمال الأبطال الأقدمين » • وفي مجموعة من الدراسات حول الحماسة شارك فيها الأساتذة : السباعي بيومي . ومحمد خلف الله ، وعمر الدسوقي ، وشوقي ضيف . وأحمد بدوي يجمعون على أن شهرة عنترة طارت لا في عصره بل في العصور الاسلامية التالية ، اذ عد المثل الأعلى للفروسية وصفات الرجولة التامة • وكان من عادة المسلمين في صدر الاسلام أن يتناشدوا شعر عنترة ويتناقلوا غرائب شجاعته وعجائب بطشه بأقرانه اضراما للحماسة في قلوب الجنود ابان الحرب أو تفكهة وتسلية في أيام السلم •

ومع مر العصور تحولت أخباره المتفرقة سواء عن حبه لعبلة أو عن حروبه الى ما يشبه نواة اجتمعت حولها أساطير وخوارق جمة • وأطلق القصاص العنان لمخيلتهم ، فتكاثرت الحوادث والأعاجيب التي تروى عنه ، وانتقلت من عصر الى عصر ومن اقليم عربي الى اقليم وهي عرضة للزيادة والتوسع فيها ، وما زالت تنمو ، حتى تقدم لها أديب مصري في العصر الفاطمي يسمى يوسف بن اسماعيل ، فوضعها في قصة أو سيرة منظمة • ويظهر من عمل هذا الأديب أنه كان واسع الرواية والدراية والمعرفة بأخبار العرب وعاداتهم وآدابهم ، وكان صاحب ذوق جيد في الصياغة والعرض ، فأخرج القصة في أجزاء بناها على السجع والشعر ، وقطع كل جزء أثناء وصفه لمعركة حامية ، حتى يشتد شغف القارىء بمتابعة القصة في الجزء التالي •

ويبدو ان القصة لم تقف عند ذلك ، فقد تحولت الى عمل شعبي كبير ، وأخذت تنمو وتزيد مع مر العصور حتى انتهت الى شكلها الذي تقرأه الآن في المجلدات السابق الاشارة اليها • وارجح الآراء أن سيرة عنترة لم تصل الى هذا الشكل الا في القرن السابع للهجرة ، وقد تحولت فيه الى اسطورة خيالية لها ظل خفيف من التاريخ الحقيقي ، فعنترة مازال فارس عبس ، وابن زبيبة الحبشية الأمة السوداء ، عنترة الذي عشق عبلة ، ودوخ الشجعان والأبطال في الجاهلية ، ثم تتحول القصة الى مغامرات خيالية لعنترة مع جيوش الحبشة وفارس وأبطال الروم والفرنج ، وانها لتدخل به بيزنطة وروما وشمال أفريقيا ، والأندلس العربية كما سبق وأوضحنا ، بل نقحمه في الحروب الصليبية وبذلك تصبح سيرة الفارس كأنها تاريخ للعرب وما فيهم من طموح لا يحد • وهي في الحقيقة بوضعها النهائي الملحمة العربية الشعبية الكاملة من الجاهلية الى عصر الحروب الصليبية ، ملحمة فروسيتهم القديمة . وفروسيتهم في الفتوح ثم في حرب الروم والحرب الصليبية في الشرق وفي الغرب : في الأندلس •

وبذلك ودون أي مبالغة كانت قصة عنترة هي الياذة العرب التي تمثل مطامحهم ومغامراتهم الحربية في وطنهم وخارج وطنهم ، وعنترة فيها معين معطاء لا ينضب من الشجاعة التي لم يفقدها أبدا لا في بلاده ولا في هجرته وغربته • هو في مواقفه ومخاطراته انما يعبر عن الروح العربية ، وكأنه الانموذج الكامل لهذه الروح •

وتضمنت ملحمة عنترة أكثر من عشرة آلاف بيت ، وأكثرها شعر ركيك ، اذ كتبت بلهجة عربية عامية • ومع ذلك كان لها فضل غير قليل في الاحتفاظ بهذه اللهجة التي كان يخشى ان تزول في العصور المتأخرة حين شاعت اللهجات الأعجمية وخاصة التركية • فقد عكف عليه الناس في الأقطار الاسلامية يقرءونها في مجالسهم ليلا ونهارا ، واحترفت مجموعة من القصاصين في مصر والبلاد العربية قراءتها وانشادها مع الهلالية والظاهر بيبرس وما يماثلهما • فابقى ذلك كله على اللهجة العربية العامية التي لا تزال في مصر وفي غيرها من العالم الاسلامي •

● عودة الى أصل السيرة وزمن وضعها :

لا شك أن أصل هذه السيرة عربي غير أن الرواة ـ كما أسلفنا ـ توسعوا فيها باضافتهم الى هذا الأصل زيادات واستطرادات على مر التاريخ حتى بلغت ما هي عليه الآن •

وكان من عادة العرب المسلمين في صدر الاسلام وفي الفتوحات الاسلامية ان يحمسوا الجنود ويستنهضوا هممهم للقتال بأن يذكروا لهم أخبار الشجعان والفرسان المغاوير في الجاهلية ورواية قصص بطولتهم • وقد فعل ذلك القائد

الأموى الحجاج بن يوسف الثقفى سنة ٧٧ هـ ٠ وذكر ابن الأثير المؤرخ أن عتابا بن ورقاء سار فى أصحابه قبل المعركة يحرضهم على القتال والجهاد وسأل الجنود عمن يحفظ أشعار عنترة ٠

فأشعار عنترة وبطـــولاته كانت تروى أولا للحماســـة وبعد ذلك تم جمع أشـــعار عنترة وأحاديث بطولاته وأخباره ثم تناقلوها وتوسعوا فيها حتى جمعت فى أواخر القرن الرابع الهجرى على زمن الخليفة العزيز بالله الفاطمى (٣٦٥ هـ ـ ٣٨٦ هـ) ٠

وبذلك يصح رأى بعض الباحثين ان ســيرة عنترة كانت معروفة فى القرن السادس الهجرى معرفة كاملة فى مصر والحجاز والعراق والشام٠٠ وأن مؤلفها واحد وان اختلفت الآراء حوله والتى من بينهـا رأى الأصمعى الذى عاش فى القرن الثالث الهجرى ٠ وان كاتب الســيرة كان ملما بأحوال العرب فى مصر والشام والعراق والحجاز فضلا عن أحوال جيوش الفرس والروم كما يذهب استاذنا / فاروق خورشيد فى كتابه (فن كتابة السيرة الشعبية) وذلك بالطبع أتاح له فرصة نسخ الكثير من القصص ، أو جمع الكثير مما كانت تتداوله الناس حــول شـخص عنترة فى العصر السابق كما يقول طه حسين (حديث الأربعاء جـ١ /١٤٦) ٠

أما رواية الكثير من شعر عنترة أو ما حمل على عنترة من شعر فالدكتور طه حسين لا يطمئن الى كل ما روى على لســـان عنترة ، وبعيـــدا عـن شكوك الدكتور طه المعتادة نؤكد ومعنا الكثيرون من المنصفين ان عنترة شخصية حقيقية عاشت فى خلال الفترة ما بين (٥٢٥ م الى ٦١٥ م) والتى أشار القدماء اليها وذلك لا شك فيه ٠

ويروى أن رسول الله صلى الله عليه وسلم أعجب بسيرة عنترة فقال : « ما وصف لى أعرابى قط فأحببت أن أراه الا عنترة » واذا صـــح أن عنترة توفى بعد اصابته بسهم أحتمل على نفسه أثره الى أن وصل الى خيمته ليموت سنة ٦١٥ م اذا صح ذلك يكون رسولنا الكريم (صلعم) قد ادرك أخباره جميعا حيث أن مولده (صلعم) قد كان فى سنة ٥٧٠ م أى أن عنترة قـد توفى والرسول (صلعم) قــد جاوز سن الخامســة والأربعين وبعد نزول الوحى بخمس سنين ٠

ويرى الباحثون أن السيرة الشعبية المعروفة باسم سيرة عنترة بن شداد هى أول ما عرف فى التراث الشعبى العربى من سير ٠٠ فهى لا تشير الى سير أخرى مثل سيرة سيف بن ذى يزن أو ســيرة الأميرة ذات الهمة ، أو ســيرة أبى زيد الهلالى ، أو حمزة العرب أو غيرها وان كانت فى هذه السير اشارات متعددة الى سيرته كما يؤكد د ٠ محمود الحفنى ، والأستاذ فاروق خورشيد٠ ويشيرون الى زواج عنترة من عبلة انتصارا بهذا لعنصر مهم من عناصر البطولة العربيـة ، وهو عنصر الاقدام والفروسية والخلق بصرف النظر عن الأحساب والانساب ولو انهم لا يتركون عنترة ابنا لأمة فسرعان ما يزعمون أن الأمة زبيبة ليست الا ابنة للنجاشى ملك الحبشة أسرها قوم وأتوابها الى عبس فاقتناها شداد ، وكأن الرواة لم يرضوا أن يظل بطلهم الملحمى وضـيع النسب ، فاذا كانت عبس تدل عليه بنسبهـا وتعيره بنسب أمه ، فان الرواة قد جعلوا نسب الأم فى مكانة الملوك والأميرات ولا تنسى الجزيرة اغارة ملوك الحبشة وسطوتهم ٠٠ كما انه ليست هناك اشارة حول عنترة وأمه وموقفهما من الغارة الحبشية فى عام الفيل وهزيمتهم ، الهزيمة التى تعطى الرواة والقص الشعبى المبرر الذى يجعل عنترة وأمه فى مكانة دنيا بين العبيد ، ومدى تدهور العلاقة بين الجنسين العربى والحبشى خاصة اذا علمنا أن الرواة والمؤرخين قد جعلوا عام ٥٢٥ هـ مولدا لعنترة وهـذا يعنى أنه عاش حتى التسعين ، ولا يتصور أن عنترة كان على فرس يحارب الأعداء وهو فى هذه السن فيصيبه سهم فيحتمل على نفسه ليموت فى خيمته سنة ٦١٥ م

والذى نطمئن له هو ان سيرة عنترة بن شــداد شأنها شأن غيرها من القصص الشعبى الطويل الذى كان نتاج كثيرين ولا يمكن اسناده الى مؤلف بعينه كالأصمعى وغيره ٠ وأن البحث العلمى الجاد يجب أن ينجه مباشرة الى زمن وضع هذه الملحمة أو زمن تدوينها وهذا فى رأينا أجدى للدراسة وللدارسين ٠

قد يحسن بنا ان نذكر هذه القصة فقد تفيد فى ذلك المجال ٠ قيل بأنه حدثت ريبــة فى دار

العزيز بالله الفاطمى وكعادة الناس تداولوا هذه الريبة فى مجالسهم ومنازلهم وأسواقهم فاستاء العزيز لذلك وأشار على الشيخ / يوسف بن اسماعيل وكان من المتصلين به : أن يطرف الناس بما عساه أن يشغلهم عن هذا الحديث المرتاب ٠

وكان الشيخ يوسف الذى تحدثنا عنه من قبل على درجة كبيرة من الذكاء يعرف كيف يدبج الأحاديث التى تخلب لب الناس بالاضافة الى كونه واسع الدراية والرواية بالتاريخ والشعر والأدب وأخبار العرب ونوادرهم وأحاديثهم وكان قد قرأ بعمق ما رواه أبو عبيدة ، وابن هشام ، والأصمعى ، والفراء ، وابن الاعرابى وحفظ أمثال العرب وحكمهم وأشعارهم واستغل ذلك فى كتابة قصة عنترة بن شداد وتوزيعها على الناس فى كل مكان واعتقد أن هذا الرجل أصلا من دعاة الشيعة الأذكياء وقد استغل منهج الدعوة الشيعية المشهور على أيام الدولة الفاطمية فى نشر قصة عنترة ، وأعجب الناس بحكاية عنترة وروايات يوسف بن اسماعيل عنه وعن بطولاته فنسوا سلبيات العزيز ومساوىء الدولة الفاطمية واندمجوا مع عنترة وبطولاته ٠

وقد قسم الرجل السيرة الى ٧٢ كتابا ملتزما فى آخر كل كتاب ان يقطع الكلام فى حادث مهم يشتاق القارىء والسامع بعده الى الوقوف على تمامه ٠ فلا يفتر عن طلب الجزء الذى يليه ٠

وقد تناول النساخون هذه السيرة التى جمعها الشيخ يوسف واشتغلوا مستقلين بنسخها ولكن بعضهم قد أفسد روايتها وحور فيها وأسقط منها ما أسقط ، وأضاف اليها ما أضاف وبذلك أصبحت نسخها تختلف بعضها عن بعض ٠

ومن هذا نعلم أن جمع القصة فى كتاب منسوخ كان على عهد العزيز بالله الفاطمى خلال القرن الرابع الهجرى ٠ ولكن ما فيها من فصول تروى جانبا من أخبار الحروب الصليبية يدل على أنها أى السيرة قد استوت فى صورتها الأخيرة بعد فترة الحروب الصليبية أى بعد جمعها بأكثر من قرنين (القرن ١٢ ، ١٣ م) ٠

● أسلوب السيرة :

يقول المستشرق كوسان عن سيرة عنترة ان أسلوبها متغير ، رشيق ، يبلغ مرتبة الجمال أحيانا ، وشخصياتها مرسومة رسما قويا ومصاغه بافتتان مما يجعل السيرة تستأهل التقدير ٠

ولكن لا ينبغى أن نفهم كلام كوسان أن ملحمة عنترة وأسلوبها المتغير يصل فى درجته الى التغير الذى نصادفه فى كتاب حكايات ألف ليلة وليلة ٠ حيث يتغير أسلوب الطبعة البغدادية عن الطبعة المصرية ويتغير قديم هذه عن حديثها ـ وذلك لأنه قد توفر لسيرة عنترة الشعبية ما لم يتوفر لألف ليلة فى جمعها ـ فقد انفرد الشيخ يوسف بجمع سيرة عنترة ونسخها وقد هيأ لها هذا وحدة فى أسلوب السرد وأسلوب الشعر ٠

ثم دورانها حول حوادث تاريخية وحد بين أسلوبها وقارب بين درجاته فلا نراه تارة فى القمة وأخرى فى الحضيض ٠

والى جانب هذا فقد جمع أسلوب السيرة الى جماله وفتنته عنصر التشويق الذى نراه ونحن نقرأ الف ليلة وليلة ٠ ولكنه خلا من الجرأة فى الاشارة والتلميحات الجنسية ، والحث عن المكاسب الدنيئة ٠ ولعل دوران حوادثه حول شخصية عربية كعنترة بن شداد هو الذى جرده من ذلك رغم أن الراوى المصرى قد لعب فيه كما حدث فى الف ليلة ولكن أثره فى الف ليلة بدا واضحا فى العبارة المستهجنة والتى هتكت الأستار وفضحت الأسرار وكشفت حجاب العفة ٠

● سيرة عنترة فى ابداعنا الحديث :

كانت سيرة عنترة مصدرا من مصادر الابداع الأدبى والفنى فى فكرنا الحديث سواء فى المسرح أو القصص أو السينما ، فقد كان لفرح أنطون رواية شهامة العرب (عنترة) ولأبى خليل القبانى رواية أيضا بهذا الاسم سنة ١٣١٨ هـ هذا فضلا عن اشارة لانداو لمسرحية حبيب جاماتى بعنوان : (عنترة) سنة ١٩٤٩ م وعادل كامل بعنوان (ويك عنترة) سنة ١٩٤١ وعنترة لشوقى سنة ١٩٣٢ م وأبو الفوارس لمحمد فريد أبو حديد ، وثأر ابن عنترة لأحمد عباس صالح سنة ١٩٧٢ ، ١٩٧٣ وحواء الخالدة لمحمود تيمور ٠

واخيرا :

ان عنترة بن شداد فى أدبنا الشعبى يرتبط

بفكرة مثالية مطلقة كبطل شعبى هى ، فكرة الحرية ، فعنترة البطل يقاوم مصيرا سيق اليه ، هو العبودية ، انه يحاول بوسائل عدة اثبات أن النبل والشرف والحرية ليست رهنا بوضع اجتماعى ما ، ولكنها رهن بما يتحلى به الانسان ذاته من صفاتها ، وتصبح عبلة هى الدليل على أنه لا يختلف عن « السادة » فى شىء • واقترابها وجدانيا من عنترة يشجعه على اثبات صفاته البطولية التى تجعله جديرا بالسيادة برمنها لا بمجرد الانتماء لها ، وتصبح سيرة عنترة لحنا سيمفونيا ملحميا يعزف فى الدفاع عن الحب والحرية ، ومناهضة العنصرية • ويصبح «البطل» رمزا يسعى للخلاص مستعينا بصفة نادرة لا تتوفر كثيرا فى الأبطال الملحميين وهى الشاعرية فضلا عن الوجود الحقيقى • فالبطل هنا أيضا مختلف من هذه الزاوية عن غيره كثيرين ربما نشأوا فى الواقع ، ولكنهم تحولوا مع الوقت والضمير الجمعى الى رموز أسطورية أو ملحمية •



من مراجع المقالة :

- د• عبد الحميد يونس : أعماله الكاملة •
- د• شوقى ضيف : العصر الجاهلى •
- د• محمود الحفنى : سيرة عنترة : سلسلة مذاهب وشخصيات •
- البغدادى : خزانة الأدب : ج ١ تحقيق عبد السلام هارون •
- فاروق خورشيد : فن كتابة السيرة بالاشتراك •
- فاروق خورشيد : أضواء على السير الشعبية •
- د• طه حسين : حديث الأربعاء ج١ •
- أحمد شوقى : عنترة •
- محمد فريد أبو حديد : أبو الفوارس عنترة بن شداد •
- د• أحمد مرسى : بحوث ودراسات مختلفة •
- د• شكرى عياد : البطل فى الأدب والأساطير•
- د• نبيلة ابراهيم : البطولة فى السير الشعبية •
- أعداد متفرقة من مجلة (الفنون الشعبية) المصرية •



الوقوع فى دائرة السحر

ألف ليلة وليلة فى نظرية الأدب الإنجليزى

عرض وتقديم

عبد العزيز رفعت

لقد كان جوزيف كامبل محقا بكل تأكيد ، عندما انتقد ، فى مقدمته لنسخة الجيب من الليالى العربية ، مؤرخى الأدب الأوربيين ،الذين يسهمون فى «خرافة تثير الاستغراب حول عدم افادة الأدب الانجلو - أمريكى من آداب خارج حدود أوربا »، مستمرين فى « اجترار وتكرار تلك القصة المدرسية البالية عن الاغريق والنهضة »٠

فبصرف النظر عن المساهمات العربية السابقة على ألف ليلة وليلة ، وتأثيرها فى الأوساط الثقافية الأوربية، فان حجم الاستقبال الذى حظيت به الليالى فى أصقاع كثيرة هناك ، والرواج الذى صادفته ، والبحوث والدراسات ، والتعليقات ، والمناقشات والتعقيبات ، والاقتباسات والنتاجات القصصية والشعرية التى ترتبت على كل أشكال التجاوب معها ، كاف تماما لتأكيد حقيقة هذه التأثيرات ، وتيقن تواجدها ٠

والكتاب الذى نحن بصدد عرضه الآن معنى بشكل تام بجوانب هذا الموضوع وبطبيعة ردود فعل النقاد والمتذوقين - فى انجلترا - وحجمها ازاء هذا العمل الأدبى الهام على مدى قرنين من الزمان (الثامن عشر والتاسع عشر) ، وما لابس هذين القرنين من تغيرات ٠

يقول مؤلف الكتاب ، **الدكتور محسن جسم الموسوى** : ان الذى يدعونى الى دراسة النقد الأدبى الانجليزى لألف ليلة وليلة هو ذلك الاغفال المتعمد الذى تعرض له هذا الاثر الأدبى ، على الرغم من سعة تأثيره فى أوساط الثقافة الانجليزية ،فما زال الحديث ، كما يذكر الناشر والكاتب الانجليزىوالفكتورى المعروف « جامبرز » مقتصرا على الاثار اللاتينية واليونانية فىالادب الانجليزى ، أما حظ الثقافة الشرقيه ، فلا يتعدى الاشارات الى الكتب المقدسه ، بعد ما صودرت لتكون « غربية » قلبا وقالبا ، حتى بات مؤرخو الأدب ينسون أنها هى الأخرى : نتاجات شرقية !! » .

وهكذا تظهر دراسة الدكتور الموسوى ، لتطرح نفسها فى ميدان المنازلات العلميةالجادة والهادفة ، معتمدة كل الآراء والاجتهادات التى يعجز المكابر عن انكارها أو تجاهلها ، متنكبه سبل اللغو ، واللجاج العقيم ، والسفسطة الفارغه ، ومتوسلة – فى الوقت ذاته – بطرائق التنقيب الموضوعى ، والمنهجيه العلمية ، لتوصل الحقائق دون ادعاء او عجاله ، وتضعها امام القارىء ، لى يستنتج بنفسه ، فى أحيان كثيرة ودون افتعال اراء مسرفه فى غير موضعها ، حجم هذه التأثيرات .

ولقد تميزت هذه الدراسة بالدقة ،والرصانة والتاصيل العلميين فقد اعتمد المؤلف – زيادة على المراجع والمصادر العلميه – المقدمات الدائعة للنسخ المترجمة عن ألف ليلة وليلة، والطبعات المعدة منها أو المقلدة لها ، وكذلك العروض النقدية ، والمقالات المتميزة التى وردت فى المجلات والدوريات المعاصرة (آنذاك) ، وعلى مذكرات النقاد والكتاب والرحالة ، والوجوه المعروفة وعلى رسائلهم وأحاديثهم ، وجمع فيما يربو على الأربعمائة وثلاثين صفحة من الحجم المتوسط – هذا اذا لم نغفل المراجع والهوامش المصاحبة للدراسة والمتممة لها – ما لم يكن يتيسر جمعه فى أضعاف هذا العدد منالصفحات وفى أسلوب متميز ، ومنهجية علمية راسخة ، يعكس الدكتور الموسوى عميق الفهم للتيارات النقدية المتقاطعة فى انجلترا ابان هذه الفترة الصاخبة المسرفة الطول ، ومثل هذا أيضا لمحتويات لليالى نفسها وغناها الفنى ، وينقسم كتابه – **وفقا لذلك – الى ستة فصول ، عدا التوطئة** ، يتناول الأول منها « **الليالى العربية فى القرن الثامن عشر** – اتجاهات الرؤية واشكالات الذوق » ، وفيه يستعرض المؤلف آراء أبرز النقاد والمثقفين وواجهات المجتمع الانجليزى ، بدءا بالتزمت الكلاسيكى الجديد « الاتباعيون الجدد » ، وانتهاء بالتحرر منه والارتداد عليه فى الاتجاهات القوطية والرومانسية النامية « الابداعيون » ، وفى ضوء شعبية الليالى وشيوعها ، يستنتج المؤلف –مثلما نستنتج نحن – أن القرن المذكور قد شهد رغبة عارمة ومتصاعدة فى متابعة هذه الحكايات وانشدادا الى عجائبها ، كما شهد ميلا شديدا ومستمرا الى الكشف عن تصاميمها المتشابكة وفنيتها الدقيقة ، وكان لشغف الجمهور الانجليزى بهذه القصص الغريبة والمثيرة دوره فى تغيير المقاييس النقدية ، وفى التأثير على نبرة كتاب الرواية ، الذين كانوا متابعين جيدين لمستلزمات مجاراة الجمهور ومتطلبات ذوقه .

أما **الفصل الثانى من الكتاب** فيخصصه المؤلف لليالى فى المرحلة الرومانسية ويعنى هذا الفصل بالأجواء العامة فى مطلع القرن التاسع عشر ، من خلال ملاحظة المزاج الثقافى الذى أوشك أن يتوحد بالمزاج الاجتماعى الكلى فى ذلك الحين ، بحكم انهيار سلطان تقاليد الكتابة والتأليف الموروثة، وسيادة الدعوة لتمثل الحياة الرعوية فى الآداب والفنون والانفتاح على ما رفضه العقليون « الاتباعيون » من انفعالات وعواطف ونزعات مؤمنة بالخوارق والعجائب ، ولهذا يأتى التجاوب مع ألف ليلة وليلة – فى هذه الفترة – مختلفا بشكل أو بآخر عن التيارات السابقة التى سادت القرن الثامن عشر ، وباستعراض المؤلف لكل أشكال التجاوب التى أسهمت فى تأليب الاهتمام بالليالى العربية على شتى الأصعدةوالمستويات، وتفاعلها معا ، وكذلك المواقف المعارضة التى طبعت فى كتابات أبرز مفكرى العصر ومؤلفيه، وأهم من ذلك ، تلك المواقف المختلطة التى

انفعلت بجوانب معينة من الحكايات دون أخرى والتى من شأنها أن تضع الدارس فى محنـــة قاسية ، يستخلص المؤلف البراهين الساطعـة والأدلة القاطعة على أن الليالى العربية لم تؤثـر فى جمهور القراء فحسب ، وانما أثرت أيضـــا فى الرحالة والمسافرين ، ومعدى المسرحيـات والميلودراميين « كاتبو المشجاة » ، والشـــعراء والروائيين ، بل لم تغفل فلسفات العصر «نفعية ووصفية ومثالية وتوفيقية » الليالى العربيـة ، وانما رأت كل منها فى الليـــالى ما يتفق مع اتجاهاتها وأصولها ، لتدخل حكايات ألف ليلة وليلة فى جوهر ثقافـــة العصر ، واضحة فى الكتابات الانجليزية المتميزة ، ومؤثرة فىأبرز تياراتها .

أما عن التثمين « التقييم » الرومانسيلجماليات شهر زاد ، فيفرد له المؤلف الفصل الثـــالث من الكتاب ، مستهلا هذه المرحلة « الرومانسية » بنقاد وكتاب نهـــاية العصر الأوغسطى ومطلع القرن التاسع عشر ، حيث تميز المجال الثقافى آنذاك بسمتين مهمتين : أولهمـــا ، المعارضـة « المحافظة »للرواية عموما لأسباب دينيةودنيوية مادية على كلا الصـعيدين ، وثانيهما ، انتعـاش الفلســـفة البنثامية « النفعية » ، التى رافقت ظهـــور الفلســـفة « الوضـــعية » وامتزجت معها ، مما دفع بالنقد الى أن يتعامل مع الرواية ــ خلال هذه المرحلة ــ فى ضوء الرفض «المنفعى» و « الدينى المتحمس » لكل مـا يعـد مضـيعة للوقت ، بمـا يعنى أن أدب التسلية قد يكون مقبولا شريطة ألا يهدد العمل بما يلهى ويشغل وألا يوجد فى أذهان الفتيات ميولا وأخيلةمثالية تمنعهن من التعامل الجاد مع الحياة ، أو تشجع عندهن النزعاتالرومانسيـة أو الشهوانية،ومع ذلك لم يكشف النقد ــ خلال هـــذه المرحلة الحرجة ــ عن عداء فاتر أو متحمس للحكايات الشهر زادية على أسس « خلقية » أو «اجتماعية» هذا اذا استثنينا الاعتراضات « الأوغسطية» أو « الاتباعية الجديدة » بازاء تقنيتها وأســـاليب كتابتها ، وفى مقـــابل أن بعض النقـــاد قد استعملوا الحـكايات على أنهـا أساسيات نقدية فى تقويم وتثمين الأعمال الروائية والقصصـية الانجليزية المعاصرة لهذه المرحلة ، ولقد أخذت هذهالمبادرات الأولية فىدراسة جمالياتالحكايات العربية تتطور فى اتجاهات واضحة المعالم ، وبغير معزل عن الوقائع التى تكون بمجملهـــا الوضع الثقافى العام فى انجلترا ابان حـــكم الملكة فكتـــوريا ، فضلا عن تزايد التأكيد على نشدان الدقة فى ترجمة الحكايات أو نقلهـــا أو تحريرها ، وبدل أن تعكس تجاوبات ذلك العصر تثمينا منســـجما ومستمرا لجماليـــات شهر زاد ، فانها فى واقعها قد أشـــرت لعـدد من الاجتهادات المختلفة التى تقع ضمنتجاوبات واحدة، يتخير منها المؤلفتلكالنزعة الرومانسية التى تأتى فى مقدمة غيرها من النزعات ، بحكم التصاقها الحيوى والعضوى بالخلجات الانسانية والعواطف والآمال الرقيقه ، التى سبق للمؤلف تشخيصها فى الفصل السابق ، رابطا هـــذا الاتجاه الرومانسى بالارتداد الدائم عن القوانين « الاتباعيه الجديدة » ، والمواصفات « الواقعية» فى الكتابة والتأليف ، وعن ذلك النمطمنالتفكير الهندسى والروح التجريبية (أو الوضعية)التى ميزت مرحلة « التنور » ، أو العصر الأوغسطى، كما سمى القرن الثامن عشر ، واذا كانتنسخة « ادوارد وليم لين » من الليـــالى العربية قـد جوبهت ببعض تحديات الرومانسيين ، الذين نموا وهم يجدون فى نسخة « جالان »العواطف والانفعـــالات والرؤى التى تتناسـب وتركيب أذهـانهم ، فان أواخرهم كذلك قد ارتدوا على « لين » ، واجدين فى منهجه وطريقـة تحريره للحكايات اقحاما مدرسيا غير فنى ، **لذلك يفرد المؤلف الفصل الرابع من كتابه ل « نسـخة لين ،وتغيرات الموقف الأدبيفى العصرالفكتورى»** فاذا كانت الحكايات العربية السائدة فى الأجواء الأدبية الانجليزية حتى ذلك الحين ، هى تلك المأخوذة عن ترجمة « جالان » ، فان هذهالمرحلة بطابعها الأكثر تميزا لم تعد تميل الى حكايات

باهتة اللون والتفاصيل (١) ، بل كان لابد من نسخة تنسجم مع التصاعد المستمر للنزعة الدراسية المتجردة من الأهواء والمفاضلات الشخصية ، والمتوخية للواقعية و « الموضوعية العلمية » ، وذلك فى العقد الرابع من القرن التاسع عشر (عصر الملكة فكتوريا) ، لتحظى نسخه - « لين » - آنذاك - باعتراف كبير ، لاعلى أساس كونها من كتب « غرف الاستقبال » فحسب - كالانجيل ونسخة باودلر المشذبة لمسرحيات شكسبير - بل على أساس كونها أيضا افضل التقارير الوثائقية المسلية عن المجتمع العربى الوسيط ، **ومع أن « لين » قد وقف من الليالى موقف المؤرخين العرب منها ، باعتبارها مبتذلة لا تستحق الاهتمام ، الا أن الرواج الذى حظت به فى أوربا قد دفع لين الى تحريرها من المتعلقات التى اعتبرها مشينة** ، فى ضوء حشمة قراء الطبقات الوسطى المفرطة فى منتصف ذلك القرن ، وعلى أساس أنها أيضا لاتتناسب مع طهارة العرب ، أو أن بعضها يقدم فكرة خاطئة عن أخلاق السيدات العربيات الفاضلات وطباعهن ، ولهذا السبب كان النقاد يرون فى نسخة « لين » خدمة عامة للجمهور ، لا تخص انجلترا وحدها ، بل هى خدمة شاملة بحكم شمولية الحكايات وطلاقتها ، وقد زود « لين » كل حكاية من الليالى بهوامش اجتماعية وتاريخية واضعا الجميع فى اطار واضح ، عائدا بكل حدث أو نادرة الى ظروفها التاريخية الاجتماعية فقدم بذلك صورة غنية للحياة العربية ، ولا سيما فى مصر ، وبهذا الأسلوب لم تعد الرومانسية تحتل مكانها البارز فى الحكايات» بل أصبحت ثانوية فى تركيب عام ذى أطر متماسكة وواقعية ، لقد تم الفصل اذن بين الشرق وفن الكتابة الشرقية ، ولم تعد - بعد ظهور نسخه لين - الصورة الرومانسية لشرق غامض شبيه بالاحلام ممكنة القبول ، على هذا الصعيد وصعيد الكتابه الابداعية ، كرس المؤلف جهده - بفهم و دراك عميقين - ليكشف لنا عن طبيعة التحول الثقافى الجارى الذى كانت نسخة « لين » بصورها وهوامشها أحد شواهده ، ولا يفوته أن يفعل الشىء نفسه على أصعدة القراءة، حيث التنوعات المختلفة لمتابعة الجمهور الأدبى للحكايات الشرقية بعامة ، والعربية بخاصة ليبين لنا أثر هذه الحكايات فى الذهن الأوربى، وهو أثر - كما يقول الدكتور الموسوى - يصعب (حتى فى دراسة معنية به كهذه) تبين كافة جوانبه وسماته ، لينتقل بعد ذلك الى الفصل **الخامس « بانوراما الحياة الشرقية » (٢)** ، وفيه يقوم المؤلف بتقييم الجهود التى بذلت خلال القرنين اللذين انصبت عليهما الدراسة ، للغوص فى تداخلات أجواء الليالى العربية وظروفها ، وكذلك اعادة تركيب محيطها الأخلاقى و السوسيو - ثقافى ، ولعدم سهولة ذلك ، ووعى المؤلف بهذه الحقيقة ، فهو يقوم باستقصاءات واعية للتداخلات الدقيقة ، والظروف الخاصة ، والعوامل الاجتماعية التى تحكمت بموقف كل من مترجمى الحكايات العربية ازاء محتواها الاجتماعى ، بما يعنى ضمنا اتجاهات المجتمع الانجليزى الثقافية خلال هذين القرنين، ويعقد الكثير من المقارنات المشفوعة بالملاحظات الثاقبة بين نسخة « لين » من الليالى ونسخة « بيرتن » ونسخة « جون بين » ، غير مغفل للخطوط الرئيسية للاتجاهات الأدبية

---

(١) جالان هو أول من ترجم ألف ليلة وليلة الى الفرنسية وعنها كانت النسخة الانجليزية الأولى مجهولة المترجم والتى عرفت بنسخة «Grub Street» ، أى نسخة شارع الوراقين أو سوق الوراقين . والتى تبعها بعد ذلك طبعة « بل - Bell فى عام ١٧٠٨م ، لتعقبها عشرات الطبعات المكررة والمترجمة والمنقحة ، والعديد الذى لا يحصى من الموجزات والقصص المعدة عن ألف ليلة وليلة ، مما لا يفى بذكره المتن ، ناهيك بالهامش ، ومن المعروف أن جالان قد ترجم الحكايات العربية بحرية كبيرة ، مكيفا النص للمناخ الفرنسى أسلوبا ومراسيم متجاهلا الخصائص الوطنية التى تمنح النص سمة الطبيعية مما جعل نسخته تتراجع أمام النزعة العلمية الصاعدة فى أربعينيات القرن المنصرم ، باعتبارها طرح طائش للحكايات الشرقية فى لباس أوربى قد ركز على قضايا السحر والتعاويذ والرقى والآلية الرومانسية .

(٢) « البانوراما » : هى شمولية النظرة والرؤية والاتجاه ، حيث تبصر الجوانب والتفاصيل من نقطة التمركز الشديد ، ولغياب مصطلح مرادف - كما يقول المؤلف - فقد آثر الابقاء على كلمة « بانوراما » كما وصفت بها الليالى فى مقال لريتشارد بيرتن .

والفكرية المعاصرة . مستقصيا أوجه النزاع بين دعاة الأخلاقيــة الفكتوريه فى الادب ، وبين معسكر الخصوم ، الذى يضم فى صفوفه مختلف النماذج والمواقف التى يجمعها الاعتراض على التزمت والتحجر الأدبيين ، ليوقفنا ذلك بانشداه حقيقى على حافة الثراء المضمونى لألــف ليــلة وليله ، وطرحها لصورة « بانورامية » للتقاليــد والعادات والمعتقدات الشعبية التى ســادت فى العصر الاســلامى الوســيط ، وليتأطر تعليــق المستشرق الامريكى «توى» عن الثراء الاجتماعى لالف ليله وليلة فى اطار من الدقة والشمول ، **حيث يقول فى معرض حديثه عن هذه القضية : « ان هذا الكتاب هو تاريخ الثقافة الاسلامية، وسجل الذكاء الاســلامى المتوقد فى أيام عزة العرب فى آسيا ، أنه يقدم صورة لحياتهم أصدق وأكثر حيوية منجميع التواريخ العادية مجتمعة»** ولكى تتسق بنية الكتاب ، ســواء من الناحيـة الشكليه او **المضمونية ،يختتم الدكتور الموسوى دراسته بفصل موجز (السادس) تحتعنوان « الاتجاهات الحديثه فى دراسة ألف ليلة وليلة»** وفيه يتعرض لأهم المداخل النقدية والنظرية فى درسة وتناول الليالى العربية ، وكذلكالمحاولات التى جرت فى قرننا الحالى لتضمين وتمثيــل بعض المفاهيم والتقنيات العربيــة فى الكتابات الروائية الاوربية ، وبرغم تعدد الاتجاهــات وتنوعها فى فهم الليالى العربية فى هذا القرن، فان الدكتور الموســوى يؤكـد على حقيقة مهمة لابد وأن نعيها جيدا ، وهى أن الليالى ســتظل متجددة باستمرار ، وســتجد فيها الأجيــال اللاحقة ـ كما وجدت فيها الأجيــال السابقة ـ أكثر من صورة اجتماعية ونفسية ومشــكلة فلسفية تستحق الدرس والمتابعة .

هذا وقد زود المؤلف كتابه ببلوجرافيا رائعة تنقسم حسب الطرائق المكتبيه الحديثه الى أربعة أبواب رئيسية ، الاول منهــا يختص بالكتب المرجعيه ، والثانى يشمل نسخ الف ليله وليلة وطبعاتها المختلفه فى اللغة الانجليزية ،والثالث للصحف والمجلات والكتب التى ظهرت خــلال الفترة التى اعتنى المؤلف بدراستها أما الباب الرابع والاخـير ، فهــو يشمل المراجع من كتب ومجلات ومخطوطات درست موضوعة الليالى فى القرن العشرين ، **وقد عمد المؤلف ـ لتمــام الفائدة ـ الى بعض التوضــيحات التى رافقت البيبلوجرافيا ، من شــأنها توجيــه الباحثــين والدارسين ،وتقديم العون لهم فى هذا المجال، كما زود كل فصل ـ فى نهايته ـ بمجموعة من الهوامش والمصادر التى اقتبس منها أو أخــذ عنها ، علاوة على مجموعة من اللوحات والرسوم** ـ جاءت فى آخر الكتاب ـ قد تخيرها المؤلفمن نسخة فورستر ولوحات آدموند دولاك ، والكتاب ـ من هذا المنطلق ـ يعد بحق وثيقة الوثائق التى يجب أن يقتنيها الباحثون فى الأدب المقارن بوجه عام ، وفى الفولكلور بوجه خاص ، ومع ذلك فاننى أعتب على المؤلف اهمــاله لبعض التفاصيل التى وردت فى الرسالة الأصل(٣)، بحجة أنها مما لا يهم القارىء العربى كثيرا،فعلى ما فى ثنايا هذه الحجة من افتراض بأن القارىء العربى ليس مهيأ بعد للتعــامل مع كل الحقائق والتفاصيل ، يتناسى المؤلف أن النص موضع دراسته ، هو نص القــارىء العربى ، ونتاج ثقافته ورؤاه ، ولذا يعنيه كثيرا أن يتعرف على أدق التفاصــيل التى أحاطت بابداعه ، حتى تلك التى لا تتصل بهذا الابداع مباشرة ، بل ومن حقه على المؤلف أن يهيأ له ذلك فى طبعــة لاحقة .

---

(٣) الكتاب ـ فى الأصل ـ كان رسالة المؤلف للدكتوراهالتى تقدم بها لجامعة دالهوزى الكندية باللغة الانجليزية تحت عنوان « الباب المحرم الى كنز لا ينضب : دراسة النقدالأدبى الانجليزى لألف ليلة وليلة » فأجازتها الجامعة بتمييز فى ربيع عام ١٩٧٨ ، وقد عمد المؤلف ـ عند شروعه فى ترجمةالأصل ـ الى حذف بعض التفاصيل بسبيل تأكيده على ما رآه مناسبا فى التعريف بقيمة ألف ليلة وليلة الأدبية ، أو فىطبعــة ردود فعل القراء الأجانب ، وتجاوباتهم مع هــذه الحكايات .



احتفالات المولد النبوى الشريف فى ملوى

سمير جابر

اذا دققنا النظر فى عمق التاريخ ، نجد أن المواكب الاحتفالية ، والمهرجانات الشعبية ، هى فى الأصل من ابداع ذلك الانسان الساكن لوادى النيل منذ آلاف السنين ٠

ولم يكن الانسان على النيل يقيم مثل هـذه المواكب أو تلك المهرجانات من أجل المسرة والترفيه ، بل كان يقيمها من أجل منفعة بعينها ٠٠ من أجل أن يحقق بها غاية عقائـدية ، أو هـدف طقسى ، أو مراسـم وشعائر تلتصق بمعتقداته التصاقا وثيقا !!

وما نراه فى قرانا المصرية من مواكب احتفالية لشاهد على هذا حتى اليوم « فالزفة الخاصـة بعفش العروس « الشوار » ، قبل الزفاف تتم فى شكل موكب احتفـالى ـ وزفة حفل ختـان الطفل تتم من خلال موكب احتفالى ، يكون فيه الطفل كفارس فوق ظهر الفرس ـ وحفل الحنة فوق صينية مزينة بالشموع يتم زفافهـا فى شوارع القرية من خلال موكب احتفالى ـ ومراسم الدفن تتم من خـلال موكب تتقدمه الطبـول بايقاعات ونقرات خاصة متميزة » ٠

ولكل موكب من هـذه المواكب مظاهـره الخاصـة التى تميزه عن غـيره من المواكب ٠ فهذه المواكب لها غايتها الوظيفية المحددة ، حتى أنه اذا غابت الوظيفة ، غاب الهدف ، وغـاب الموكب الاحتفالى نفسه ٠

ومن أهم المظاهـر الاحتفالية بمصر ، تلك المظاهر التى يمكن أن نراها فى مناسـبة المولد النبوى الشريف ٠

ولقد أتيحت لى الفرصة لرصـد ودراسـة هذا الموكب الاحتفالى الكبـير بمدينة « ملوى » ـ محافظة المنيا ـ ،على مدى أعوام ثلاثة ١٩٨٥، ٨٦ ، ٨٧ ٠

● ● ●

تخرج ـ فى هـذا اليوم ـ جموع النـاس بمدينة ملوى بشـكل تلقائى ، ويتجمعون فى مكان فسيح ، بالقرب من متحف الآثار بملوى،

انتظارا لحضور « مقامات » الشيوخ المحمولة فوق ظهور الجمال ، لتكون على شكل «المحمل»٠

وقبل حضورها بساعات تقوم هذه الجموع بعمل حلقات التحطيب على أنغام المزمار والطبل ، فلا يخلو شارع من هذه المباراة الفنية والتى تتميز بقوانينها وحكامها ، ويتخللها الفرسان وهم يمتطون الخيول مارين بهذه الحلقات ، لكى يخبروا الجموع الغفيرة بقرب ميعاد وصول المحمل ، وهو ما يعد الرمز الأول فى طقوس هذا الموكب ٠

وتبدأ هذه المقامات فى الحضور تباعا ، ويبدون فى انتظارها وكيل عموم مشايخ الطرق الصوفيه بملوى (١) ، الذى يقوم بترتيب مقامات الشيوخ ترتيبا خاصا ومتوارثا ٠

فى هذه الأثناء يكون قد حضر ايضا عدد من اصحاب الحرف البيئيه (حدادين — نجارين — جزارين — خياطين — حلاقين ٠٠) كل حرفه محموله فوق عربه عليها ما يرمز لحرفتهم من أجل السير خلف المقامات ، وكثيرا ما يبالغون — هؤلاء الحرفيون — فى شكل هذه الرموز لتبدو فى أشكال مضحكة أحيانا ٠

وكذلك أيضا تتجمع الطوائف المختلفة للطرق الصوفية بأزيائها المتنوعه ، والتى تتميز بها كل طائفة عن غيرها ، وهم يحملون أعلامهم الخاصة بهم « البيارق » ٠

هذه الممارسات المختلفة تبدأ فى التجهيز والتحضير من العاشرة صباحا وتستمر حتى صلاة العصر ، حيث يبدأ الموكب فى التحرك بعد اشارة البدء التى يعطيها وكيل عموم مشايخ الطرق الصوفية ٠

ترتيب الموكب :

يبدأ الموكب بفريق الموسيقى النحاسية التابع للبلدية ، يليه بمسافة كافية مجموعة ضاربى السياط ، ويعرفون بالسبيطة ويصل عددهم ما بين خمسة الى ستة أفراد ، يمسك كل فرد منهم بسوط طوله ما بين ٤ الى ٤ر٥ متر مصنوع من ليف النخيل الأحمر ، ومجدول بطريقة خاصة ومغطى من الخارج بالقماش الملون ٠

وتتلخص وظيفة « السبيطة » فى افساح الطريق للموكب ، وذلك عن طريق تطويح هذا الكرباج الكبير فى حركة دائرية على المستوى الافقى ، ثم بجذبه فجأة للخلف فى حركة شديدة وخاطفة فيصدر صوتا عاليا « فرقعة السوط »٠

ويبعد كل سبيط عن الآخر بمسافة مناسبة حتى لا يؤذون بعضهم البعض ، وعلى جمهور المشاركين الابتعاد عن ساحة الطريق ، تمهيدا للموكب القادم ٠

بعد ذلك يأتى المحمل ، وهو موكب الجمال التى تحمل فوق ظهورها مقامات الشيوخ بعد تزيينها بزخارف شعبيه ، وعدد من المسابح والحلى الاخرى ، التى تحمل فى طياتها كما هائلا من الرموز العقائديه ٠

يلى موكب الجمال مباشرة مجاميع مشايخ الطرق الصوفية وأتباعها ،وهم ينشدون الأدعية حيث نرى كل طائفة بأزيائها ، وطريقتها الخاصة فى ارتدائها ، والتى تميزها عن غيرها ،يحملون البيارق بالوانها المختلفة ، حيث يرمز اللون هنا الى عدد من المعانى بجانب الرمز الذى يشير الى نوع الطريقة التى يتبعونها ٠

وكل طريقة من هذه الطرق لها ترانيمها وادعيتها التى تصاحبها بعض الآلات الايقاعية (نقارات — دفوف — طبل — كاسات كبيرة) ، كما أن هناك طرقا لا تستخدم آلات ايقاعية بل تكتفى بتنغيم الأدعية فقط ٠

يأتى بعد ذلك القسم الأخير من الموكب وهو قسم الحرفيين ، حيث نرى كل حرفة فوق عربتها يمثلون فوقها كيفية العمل فى حرفتهم ، ولا يخلو هذا التمثيل من رموز غاية فى البهجة والسرور

(١) الحاج محمد طه البوشى ٠

يمضى هذا الموكب الكبير مخترقا شـــوارع ملوى ، ومارا بأهـم المساجد الأثرية الموجـودة بالبلدة ، وصولا الى شارع النيل ٠

والذى يلفت النظر ـ هنا ـ هو تلك الجموع الغفيرة التى تطل من الشرفات والنوافذ (أغلبهم من النساء والأطفـال) فى انتظار مرور الموكب أمامهم « علشـــان يرموا العادة » وهى عبـارة عن نوع من الكعك الصغير تم تجهيزه من قبل لهذه المناسبة خصـيصا ومعه الفول السودانى والبلح وبعض أنواع من الحلوى ، وتلوح الأيدى من هذه الشرفات وتلك النوافذ لتـلقى بهـذه « البركة » ، وتسمع أصـــوات الزغاريد التى يمتلئ بها المكان وقد امتزجت بأصوات الآلات الايقاعية المختلفة بايقاعاتها المتميزة ، يتداخـل معها صـــوت الأدعية التى علت بها الحناجر ، ويتناثر بين حين وآخر صـــوت الفرقعة التى تؤديها السياط ، فالكل مشارك ، والكل مؤدى فى آن واحد ، حتى ليشعر المرء بأن الكل قـد أصبح متوجه الى غاية واحدة ، وهدف واحد ،

● ● ●

فى المساء يبدأ الجزء الثانى من هذا المهرجان الشعبى الكبير ، ففى المكان الفسيح الخـــاص بالسوق ، ينصبون السرادقات من أجـل اقامة حلقات الذكر ٠ حيث تقوم كل طريقة بعمــل سرادق خاص بها ،ويأتون بالمنشدين و«البطانة» الخاصة بهم حيث يقيمون حلقات الذكر حتى صلاة الفجر ٠

وفى حلقات الذكر ـ هذه ـ يحاول أتبــاع الطرق الصوفية أن يخلعوا عن أنفسهم أرديتهم المادية والحسية ، ليبقى لهم شعورهمواحساسهم بأن كل شئ قد ذاب وتلاشى ، ولم يبـق الا الاسم الالهى ٠

ويصاحب الذكر الانشاد الدينى الذى قـد يؤدى عند بعض الطرق بدون موسيقى ، وأمـا تلك التى يصــاحب انشادهـــا الدينى آلات موسيقية (عفاطة ـ مزاهـر ـ نقـارة ـ رق) تردد ألحانها ترديدا خاصا يتميز بايقاع خاص يســاعد المؤدى بالحركة على التواجد والشـطح والخروج نســبيا الى حس جـديد غير الحس الجسدى ٠ فهم يهتزون هزات بطيئة ـ أولا ـ ثم تتدرج فى سرعتها حتى تصبح الحركة عنيفة نتيجة للسرعةالمتزايدة للايقاع الذى يدفعبدوره الجسد الى نوع من التجلى واللاشعور فعندما يطربهم الســماع يهتزون ويتمايلون يمينــا ويسارا فى حركة نصف دائرية للجذع مع ترك الاذرع تابعة وليست قائدة ، حيث تأتىالقيادة فى هذه الحركات من الجذع مع تطويح الرقبـة والرأس تبعا للكتفين ٠

وتكرار الحركة بهذا الشكل لأوقات طويلة ـ كمـا هو الحال فى الذكر ـ دون تغيير أو تبديل ، كفيلة بأن تجعل الانســان الممارس يدخل فىنوع من المغناطيسية تعرفبمغناطيسية التكرار ٠

فيتوه المؤدى عن المكان ، وتغمض عيناه ، ويتهدج صوته ، ويشـعر وكأنه أصبح يطفـو فوق كل الآلام ، ويسحق تحت قدميـــه كل المعاناة التى تمتلئ بهـا هذه الحياة ٠ فتزداد الحركة ، وتتســع موجة التمايل ، على نغمات المنشد وصوت العفاطة وايقاع المزاهر والدفوف وكأن المؤدى قد جاء الى المكان قاصـدا الخروج عن ذاته الحســية ، والســمو بها الى الذات العليا ، ومع ازدياد سرعة الايقاع يتحول لفظ الجــلالة « الله ٠٠ ٠٠ الله ٠٠ » الى نوع من الحشرجة حتى يغيب اللفظ نفســه ، كما قد يغيب المؤدى عن المكان فى كثير من الأحيان فى لحظة تجلى وصفاء ٠



سوسن عامر

من سيوة سطعت شمس ديانة آمون وانتشرت فى الأرجاء فقد كانت سيوة مركزا لهذه الديانة ٠

وسيوة عبارة عن ناحيتين (١) سيوة (٢) الأغورمى – وتنقسم سيوة الى سيوة شرق وسيوة غرب كما توجد بعض نواح قريبة ومتفرقة كناحية الزيتون وقوريشت وخميسة ٠

أما مدينة سيوة القديمة فمبنية فوق ربوة عالية تظهر للرائى من بعد كأنها بناء واحد أو قلعة حصينة وليست لها فتحات أو ممرات مطلقا الا ممر واحد حصين ويطلقون عليها (شالى) ومنازلها مشيدة طبقة فوق طبقة ٠ ويبلغ مجموع طبقات البلدة ثمانى طبقات ٠

أما المنزل فيدخله النور من منافذ صغيرة مصنوعة بنظام هندسى على شكل مثلث ، نافذتان فى الأسفل وواحدة فى الأعلى ٠

ويبلغ ارتفاع المنازل أحيانا من ٤٠ الى ٦٠ مترا وهى فسيحة من أسفل وتأخذ فى النقص من سمك حوائطها وتدريجها ، لدرجة أن مآذن الجوامع القديمة تظهر من أعلى على هيئة الشموع ٠

وفى الجهة الشرقية من واحة سيوة، وعلى بعد ميل منها تقع بلدة الأغورمى وتماثلها تماما فى البنيان ، حيث تؤلف أيضا من طبقات متتالية فوق بعضها ٠

وكان للبلدة بوابة قديمة تقفل وقت الحصار وشوارعها ضيقة ٠ ولكل شارع منفذ أقيمت عليه بوابة حصينة مصنوعة من فروع النخيل وخلفها السلاسل والمتاريس لاقفالها عند الحاجة. والشوارع مظلمة وليس بها دكان أو فسحة متسعة الا فى أماكن معينة بالقرب من بئر شالى . وبئر أحمر وهى من الآبار المهمة بالبلدة القديمة وهى مثبتة فوق صخرة على هيئة قلعة جميلة الشكل مطلة على جميع الجهات المجاورة وبأسفل الصخرة عدد كبير من العيون المتفجرة ، بعضها ساخن والبعض بارد وبعضها مالح وتحوط بالبلدة أحواش عظيمة من النخيل ٠

الزواج فى سيوة :

يروى داؤد حبون احد أبناء سيوة (*) أن من عادات وتقاليد الزواج فى واحة سيوة • أنه بعد عقد القران • يعين موعد الزفاف • ويدفع المهر الذى لا يزيد بأى حال عن ٦ ريالات ثم يشرع أهل العروس فى الاستعداد للزفاف فى اليوم المتفق عليه • وبعد الانتهاء من تحضير ملابس الزفاف تتوجه العروس الى العين وتستحم وتلبس رداءا أبيض وتمكث فى حجرة منفردة بحيث لا تراها البنات غير المتزوجات •

وفى يوم الزفاف تأتى امرأة مخصوصة وهى تعادل الماشطة يحيطها البنات ومعهن الفوانيس لعمل الزينة وتصفيف الشعر • فترتب شعر العروس • وتعمل ضفائر بعدد أسماء الله الحسنى (تسع وتسعون) وتقرأ على كل ضفيرة اسما من أسماء الله الحسنى • وتضع عليه الفرنفل والعطر والورد وورق التين المدقوق ويعجن ذلك كله بزيت الزيتون • ثم ترتدى العروس ملابس الزفاف • بعد ذلك يأتى أقارب الزوج • فعندما يراهم أهل العروس يقفلون باب المنزل لمنعهم من الدخول • الا أن هؤلاء يدخلون بالقوة ويطلبون العروس فيرفض أهلها تسليمها مدعين أنهم لا يسلمونها الا عند آذان الصباح • لذلك يرشى أهل الزوج المؤذن للآذان • فى غير الميعاد (وهذا يعنى بالطبع التمنع والعزوة لدى العروس ، وبعد عدة مناوشات بين الأهلين تتقدم جارية تحمل سيفا أو سكينا • وتحمل العروس وتلوذ بالفرار الى منزل الزوج بالتهليل والرقص والطبل ويخرج المدعوون من منزل الزوج وتدخل الجارية تحمل العروس ملفوفة بشال أبيض وتضعها فى الحجرة ثم يأتى الزوج ويريد الدخول فتبادره الجارية بقولها : تشتريها فيجاوبها • « ويوزنا » • وتتركه الجارية وتنصرف •

ويقابل الزوج عروسه بعد أن يمر من فوق القصعة • وعند آذان الفجر يهرب الزوج الى الحقول ويمضى سحابة نهاره ويعود ليلا الى منزله • ويستمر على ذلك ثلاثة أيام • وذلك حياء من والديه وأقاربه • وفى ثالث يوم يأتى أهل العروس لتغسل رجليها فى عين العرايس• فيرسل أهل الزوج (جهارا) لأهل العروس وبعد ذلك يبدأ الغناء والرقص •

فيرقصون ويغنون ويصفقون بأيديهم فى وقت واحد • لتنظيم وتوقيع حركات الرقص وتتمايل أجسامهم ورؤسهم بحركات آلية فى تحديد وانتظام • وتستمر هذه الحركات طورا سريعة وتارة بطيئة حسب الطبل والتصفيق ويؤدون هذه الحركات بكل رشاقة وتعلو وجوههم نشوة الطرب والسرور •

وغناؤهم أثناء الرقص كله غزل فى وصف محبوباتهم فيصورونهن فى حلاوة (تمر الطقطق) وهو من الذ أنواع البلح ، يرتشفون من حلاوته ، أو يشبهونهن بالنخيل الغزالى (وهو من نوع النخيل السيوى المشهور بطول سيقانه • وغزارة جريده • كما يستظلون تحت هذا النوع من النخيل • وهناك فى وسط الصحراء وفى سكون هذا الليل البهيم وفى ضوء القمر حيث تسطع أنواره نسمع من بعد أصوات الغناء ودقات الرقص ونغمات الموسيقى الفطرية •

وتتجلى لك حياة البداوة والفطرة التى مازالت عندنا فى هذه الواحة الأسطورية من آلاف السنين • وأهالى سيوة وشعبها بسطاء وديعون نشأوا على الفطرة ، وكان لانقطاعهم عن العالم مدة طويلة تأثير عظيم فى أخلاقهم • ولو تمعنا النظر قليلا لوجدنا كثيرا من معتقداتهم متأصلا من أزمان بعيدة ، من عصر المصريين القدماء •

ففى سيوة يكثر المنجمون والسحرة من الرجال والنساء ، وهم أخصائيون فى كتابة الأحجبة والتمائم بأنواعها ، ويعتقدون فيها اعتقادا كبيرا • وهم قوم متدينون يخافون الله• ولرجال الدين هناك مقام عظيم •

السبوع : ـ

بعد الوضع بأسبوع يعجنون الحنة ويضعون نقطة منها بين حاجبى المولود •

(*) تم اللقاء فى أثناء زيارة لواحة سيوة بدعوة من الثقافة الجماهيرية ونقابة التشكيليين فى الفترة من ١ : ٨ نوفمبر ١٩٨٥ •

ويقولون بلغتهم (ان تقبل عليك أن يسترك • أى ربنا يقبل عليك ويسترك ويخليك لأبوك وأمك) •

وتأخذ النبات جرة ماء ويذهبن الى سطح المنزل ويتركنها ، معتقدات أن ذلك مما يطيل العمر وقد قمت بتسجيل أغانى الأفراح والسبوع من الراوى داؤد حبون • ولا يسع المقام هنا لذكرها •

الوفاة (الغولة) : —

عندما يموت الزوج تسير الزوجة فى الجنازة الى المدافن وبعد الدفن تختبىء من الناس خوفا من أن تراهم لوجود اعتقاد أن من يقع نظرها عليه يلحقه ضرر •ويطلق عليها اسم (الغولة)• ولا تسير فى الحوارى التى يمر منها أحد ويهرب أهالى الحارات التى تمر بها من منازلهم الى الحقول حتى تعود الزوجة الى منزلها • وتحتجب فى بيتها أربعين يوما مرتدية ملابس بيضاء ولا تخرج الى الشارع ولا يراها الا أهل المنزل وبعد انتهاء المدة المعينة يأتى أقارب الزوجة قبل هذا الموعد بليلة الى المنزل ، وعند الفجر يصحبونها الى العين • ويعتقدون أن كل من يقع عليه نظرها غير الذين يأتون فى تلك الليلة فى بيتها يلحقهم ضرر • وعندئذ يرفع عنها اسم الغولة وتصير حرة لها الحق فى الزواج •

والمرأة فى سيوة متمسكة جدا بتقاليد بلدها • فهى لا تخرج من منزلها أبدا الا للزواج أو — العزاء • وفى هذه الأحوال ترتدى عباءة تغطيها من رأسها حتى قدميها ولا يرى منها سوى العينين أحيانا ، والرجل هو الذى يقوم بشراء كل احتياجات البيت لأنها لا تذهب حتى للسوق • ولا يسمح لأى رجل غريب بدخول البيت حتى لا يرى النساء • واللغة هناك هى خليط من العربية والبربرية — والفتيات هناك يبدأن فى تصنيع أثواب زفافهن فى سن مبكرة • وتعتز بها الفتيات كل الاعتزاز فيقضين السنوات في حياكة ثوب الزفاف وتطريزه لارتدائه فى حفلات زفافهن ثم يحتفظن به للذكرى وهو يشابه فى شكله باقى الأزياء ويمتاز بنقوش وزخارف من الحرير الملون وزراير الصدف التى يزين بها الوجه دون الظهر • وتتركز حول الرقبة وعند الصدر ، ثم تمتد فى كل نواحى الثوب فى صفوف أشعة الشمس • ولا عجب أن تنفرد واحة آمون بهذا الزى الفريد • الذى يعود بنا الى الأزياء فى عهد القدماء المصريين والذى يرمز الى الشمس أو المعبود آمون الذى اشتهرت هذه الواحة بعبادته •

ومن عادات نساء سيوة هناك أيضا • عند سقوط المطر وهو بالنسبة لهذه الواحة يمثل تدميرا للمنازل والمحاصيل الزراعية أن يصعدن على سطوح المنازل حاسرات الرأس كاشفات عن بعض أجزاء من أجسامهن • داعيات الله بعدم سقوط الأمطار ولهن فى ذلك دعوات وتلاوات وطقوس خاصة تقال فى مثل هذه المناسبة •ويقال أن الله سبحانه وتعالى يستجيب لهن •

الأزياء والحلى : —

ونساء سيوة يهتممن بزينتهن اهتماما كبيرا • وأول ما تهتم به المرأة هناك هو تمشيط شعرها حيث تترك الفتاة شعرها لينمو حتى تبلغ سن التاسعة أو العاشرة ، ثم تبدأ فى تضفيره فى جدائل وضفائر دقيقة ومتعددة ، اشارة الى أن من يرغب فى طلب يدها عليه أن يتصل بأهلها وهناك سيدات متخصصات فى تضفير الشعر ينتقلن من منزل الى منزل • لجدل شعور النساء فى أشكال مختلفة ، كلها ذات جمال وتشبه الى حد كبير ما كان يتبعه النساء فى عهد المصريين القدماء ، وما سجلته النقوش على جدران المعابد والمقابر •

وتستعمل النساء الكحل لتكحيل عيونهن وتزجيج حواجبهن • ولهن مكحلة هى قطعة فنية غاية فى الروعة تسمى (تنكلت) وهى طويلة مستطيلة مصنوعة من جلد الأبقار الملون الأحمر وذات جنبين أحدهما لوضع الكحل والآخر لوضع مرود طويل سميك من النحاس المنقوش ولها عند قاعدتها عدة شرابات طويلة من الجلد نفسه ومن لونه أيضا وتزين المكحلة وتكسى جميعها بجدائل من الحرير الملون والزراير المصنوعة من الأصداف • ومما يجدر ذكره

أن الزراير الصدفية من أسس الزينة هناك فى الأزياء والصناعات الخوصية وسواها •

وترتدى النســاء اذا أمكن داخل منازلهن أزياء متعددة الأشكال زاهية الألوان • وتتفــق جميعها فى شكلها المستطيل وأكمامها الطويلة الزائدة الاتســاع وهى تختلف فى تطريزهــا ونقوشها وألوانها وهن يتباهين بامتلاك أكبــر عدد منها • حتى أن الزوج يجب أن يهدى الى زوجته قبل زفافها ما لا يقل عن خمسين ثوبــا منها ، النصـــف عليه والنصف الآخر على والد الزوجة • وتسمى هذه الأزياء بأسماء متعددة وليس هناك فارق بين حلى الفتاة والمرأة المتزوجة الا فى شىء واحد فكلتاهما تضع حول عنقها حلقة فضية كبيرة وثقيلة الوزن تسمى (أعرو) — تضيف اليها الفتــاة حجابا من الجلد الملون • يزين بالعملة القديمة أو قرصــا فضيا كبــيرا منقوشا يسمى (قرص العذارى) فاذا ماتزوجت فصلت الحجاب والقرص عن هــذا الطوق • وأعطته لعائلتها • لتستعمله احدى الفتيــات من أخواتها أو قريباتها •

ولا يعرفن هناك الأقراط • بل يضعن فوق رؤسهن (اللجوسطاء) أو اللجوطاء وهو شريط جلدى تتدلى من جانبــه أحجار الكارم وكرات وأحجبة فضية مستديرة كبيرة وثقيلة من الفضة توضع فوق الرأس بحمــالات من الجلد المزين بالزراير والأحجبة الفضية و المصنوعــة من الخرز لتتدلى على الجبهة • أما الجانبان فمثبت بهما حلقتان هلاليان كبيران من الفضة • يتدلى من كل منهما عدد كبير من الســلاسل المنتهية بالبلابل فاذا ما سرن فى الطرقات تســـمع لهـذه المجموعة من السلاسل والبلابل رنينــا خاصا •

ولا تعــرف المرأة فى ســيوة البرقع فاذا ما خرجت من منزلها فى النهار ، أخفت جسمها الضئيل المكسو بهذه المجموعة الكبيرة من الزينة والحلى والبربة بملاءة كبيرة واسعة تسمى (طرقعت) ذات لون رمادى ونقوش سوداء أضافت عليها بعدها • بطول منتصفها تطريزا فى هيئــة — شريط طويل من النقوش الحريرية المختلفــة الألوان • ويعتبر ثوب الزفاف فى سيوة فنا مستقلا من قديم الزمان ، ولا مثيل له فى أى مكان • وقد يكون أسود اللون • ويســـمى بعدة أســماء (ناشراح ، ناحواق) المقلى • ناشراح وأحواق لبلاق • ومسميات أخرى حسب لون وحجم الثوب •

ولما كانت ملابس النساء فى واحة سيوة قصيرة الطول تصــل الى أسفل الركبة • فهن لا يتركن سيقانهن عارية ويلبسن سروالا يصل حتى القدمين ويزين نصــفه السـفلى بنقوش حريرية مختلفة الألوان حاكتها أصابعهن البارعة فى مهارة واتقان فيبدو قطعــة من الفن الرائع يكمل زينتهن • ويلبسن فى أقدامهن أحذيــة تنفرد فى شكلها وطابعها ونقوشها • مصنوعة من جلد الأبقار فى لون أحمر وتسمى (زوابنى) مزينة بنقــوش وشراريب حريريــة متعــــددة الألوان •

ولفتيات سيوة ولع شديد بالحلى • وتملك كل فتاة أو أسرة مجموعة منها • قد يصل وزنهــا أحيانا أربعين رطلا ، وهى فريدة فى نوعهــا وفنها وصياغتها — كثيرة فى عددها وكلها من الفضة فلا يعرفن الذهب هناك • ويلبســن فى معاصمهن (الدملج) وهو طويل منقوش ، ويضعن فى أصابعهن الخواتم فى أشكال متعددة ذات أقراص كبيرة ملونة • أما القلائد فتتعدد حول رقابهن وكلهــا منظومة من حبــات الخرز الملون والكفوف الفضية •

كما يعلقن على صدورهن أحجبة ذات أشكال عدة تتدلى منها سلاســـل تحمل فى نهايتهــا مجموعة من البــلابل المستديرة ويسمونهــا (تحجايت — نجمة • طلعت) • وسيوة الواحة الجميلة جدا ، الأسطورية ، مختلفة تماما عن أى مكان آخر فى العالم ويرجع هذا الاختلاف الى عزلتها عن باقى مصر والتى كانت السبب وراء احتفاظها بفطرتها • وطابعها الخاص القديم الذى لم يتغير عبر السنين •





١



٢



٣

الوضع الأول السكون

م (التت) مكتومة باليد اليمنى والطرق باليد اليسرى ونرمز لها في هذا البحث بهذا الشكل

الوضع الثاني

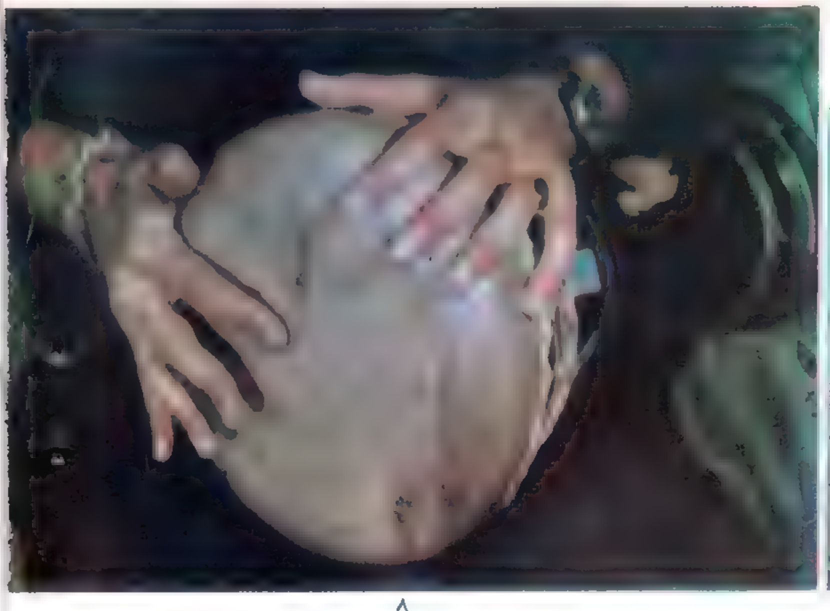
الدُم المضغوطة أو المكتومة ونرمز لها في هذا البحث بهذا الشكل (𝅗𝅥)

الوضع الثالث (ست)

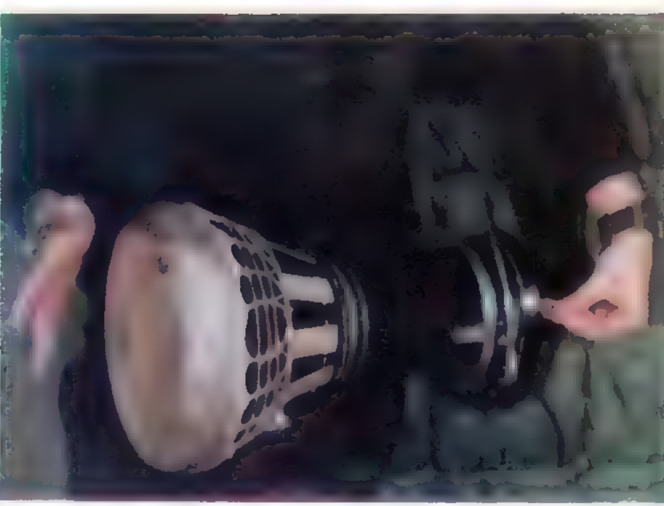
م انت لمكتومة من خلال أصابع اليد اليمنى ا الوسطى و الخنصر و البنصر والطرق باليد اليسرى ونرمز لها في هذا البحث بهذا الشكل ° وهذا الوضع بعض نكت له صوت يشبه ا الفرقعة الوسطة بيد يمنى



٤



٨



٥

الوضــع الرابع (التك)

م مجموعة تكات على الفخار نفسه وهى قليلة الاستعمال ولكنها تستعمل عندما يكون هناك صولو وخاصة مع الراقصة الشرقية ونرمز لها فى هـذا البحث بهذا الشكل

الوضــع الخامس

إن استعمال اليد اليسرى بهذا الوضع وطرق متواصل من اليد اليمنى يمكن أن يعطينا صوتاً غريباً يسمى (صدى الصوت) من خلال دخول اليد اليسرى أسفل الدربكّة وخروجها فى نفس الوقت مع طرق مستمر من اليد اليمنى بنظام معين ونرمز لها فى هذا البحث بهذا الشكل

الوضــع السـادس (الدم والتك)

الدم تعزف باليد اليمنى من وسط الدربكة تقريبا والتك تعزف باليد اليسرى على حافة الرق الجلدى .

والحليات بأنواعها تعزف . بالسبابة (اليد اليمنى مع اليد اليسرى) السبابة والخنصر والأصبع الوسطى من حافة الرق الجلدى .

الوضــع السـابع

(مجموعة تكات) من على حافة الجلد وهى تبدأ بطيئة وهادئة حتى تسير إلى منتصف الدربكة أو أقل من المنتصف قليلا وتزداد هنا السرعة والصوت . ثم ترجع مرة أخرى من المنتصف حتى الحافة .

ونرمز لها فى هذا البحث بهذا الشكل

الوضــع الثامن (الدم)

الدُم وهى تعزف بواسطة اليدى اليمني

الوضــع التاسع (التك)

م التك المكتومة بوضع آخر من خلال اليداليمنى (الابهام) والطرق باليد اليسرى ونرمز لها فى هذا البحث بهذا الشكل



٦



٧





٩



- عمال البناء وهم يستخدمون « الصفيحة » كأداة ايقاعية
- الفلنكة والطقيرة واستخدامهما كالتى ايقاع
- الطقيرة
- دربكه







تتميز واحة سيوة بالمهارة فى فنون التطريز بالخيوط الملونة على الجلود والأزياء ، علاوة على تميز فنونها من الحلى والأزياء الشعبية



بوحداتها الزخرفية المستقاة من البيئة ، حيث تجمع تلك الفنون بين الجمال الطبيعى ، والبعد التاريخى ، والتعبير عن البيئة .

ذلك أن واحة سيوة تعد من أقدم الواحات التى شهدت فجر الحضارة المصرية وحافظت على الكثير من عناصرها .

الأزياء والتطريز في الأردن







احتفالات المولد النبوى الشريف فى ملوى





معرض الفنان الحاج رمضان سويلم







صورة رقم (٦)



معرض ودراسات عن النوبة

بقلم

جودت عبد الحميد يوسف

« ... حين تصفحت جريدة الصباح ... وطالعت خبرا يفيد بأنه سيتم افتتاح معرض للصور الفوتوغرافية عن النوبة القديمة ... فكرت أن أكون أول الحاضرين ... لم تصلني بطاقة دعوة ... فقد كانت الدعوة موجهة الى قلبي من بلاد النوبة القديمة ... التي عشت بين بعض نجوعها وقراها أجمل الأيام ، مسجلا لفنونها التشكيلية وابداعاتها الفنية .. » .

افتتح المعرض مساء الخميس ١٩ نوفمبر ١٩٨٧ بقاعة الفنان محمد ناجي بقصر ثقافة الأنفوشي بالاسكندرية ... وكان للفنان المصور الفوتوجرافي « فتحي حسين » رئيس اتحاد مصوري الصحف الأفارقة ورئيس قسم التصوير بجريدة الأهرام بالاسكندرية .

ويعتبر المصور فتحي حسين واحدا من القلائل الذين سجلوا بعدساتهم مظاهر الحياة الأصلية على أرض النوبة القديمة ... نوبة ما قبل السد العالي ... وكان صدق الاحساس فيما سجله من لقطات ترجع لكونه ابنا من أبنائها ، فهو ينتمي الى قرية امبركاب ، التي نظم له ناديها بالاسكندرية هذا المعرض ... ليعكس وجهة نظره في نقل صورة للحياة التي كانت على أرض النوبة في الماضي الى الجيل الجديد من أبناء النوبة الذي ولد ونشأ بعيدا عن أرض الآباء والأجداد أرض الأصالة والتراث . الذي تكونت ملامحه عبر آلاف السنين ... رغم قسوة الظروف . مؤكدا بهذا المعنى ... فكرة التواصل بين الأجيال .

وكان الفنان في تسجيلاته الفوتوجرافية المعروضة يركز على انسان النوبة ... بين الطفولة والكهولة .. مع النهر والصخر والتراث . مذكرا بالنوبة القديمة ... النوبيين ... وكل أبناء مصر .

لقد كان لكل واحد ممن سجلوا بالعدسة ... تراث النوبة القديمة ... أسبابه ووجهة نظره الخاصة حين فكر فى اجراء هذا التسجيل .

فحينما سجل الأستاذ الكبير المهندس « حسن فتحى » (١) شيخ المعماريين ورائد العمارة الشعبية فى مصر ، فنون النوبة التشكيلية القديمة ، بما فيها العمارة - أم الفنون - وعلى مدى عشرات السنين قبل التهجير ... كان يهدف من هذا التسجيل أن يكون مرجعا مهما له ولمن بعده عن أصول تراث فنى عملى . واستطاع أن يستوحى من هذه الفنون تشكيلات معمارية جديدة لقرى كاملة حديثة التخطيط توظف خامات البيئة الفقيرة ، وتهيىء المناخ المناسب للحياة الانسانية داخل المسكن ، وفى مرافق القرية المتنوعة .

وحقق بهذا الاستيحاء الفنى والعملى عنصرى النفع والجمال وهما جناحا العمل الفنى التشكيلى الشعبى . وربط بهذا العمل الفنى الفذ بين تكيف المعماريين الشعبيين (البنائين) مع البيئة وبين الأسلوب العلمى فى التخطيط والتنفيذ ... بين روح الانسان ... وبين الأرض والمكان .

وكانت تجربته الرائدة فى قرية « القرنة الجديدة » بالأقصر مع بداية الأربعينيات موضع جدل ودراسة وتقييم ثم تقدير من مختلف المعاهد والأكاديميات والمعاهد المعمارية فى العالم ومن المؤتمرات والهيئات العلمية والثقافية العالمية أيضا .

ويكفى أنه لم تحظ أية تجربة فنية وعلمية فى مجال العمارة من قبل بمثل ما حظيت به قرية القرنة الجديدة ومصممها « حسن فتحى » من رصيد الدراسات والأبحاث والرسائل العلمية والكتب الى يومنا هذا .

وحينما سجل المرحوم الفنان « عبد الفتاح عيد » ... التراث الشعبى للنوبة القديمة ... ضمن ما سجل من أعمال ... كان فنا فوتوجرافيا بحتا ... شارك به على كل المستويات المحلية والعالمية فى التعريف بفنون ذلك القطاع المتميز ... خاصة فى المرحلة الأخيرة من حياة النوبة قبل تحويل مجرى النيل ... مواكبا الحملة الدولية لليونسكو لانقاذ معبدى أبو سمبل وآثار بلاد النوبة الأخرى .

وكنت واحدا من هؤلاء الذين شاركوا فى التسجيل . وأقلهم فسحة من الوقت والامكانات، كان صراعا مع الزمن حتى موعد تحويل مجرى



(١) أثناء اعداد هذا المقال ، أذاعت وكالات الأنبـاء حصول المهندس حسن فتحى (٨٧ عاما) على جائزة الاتحاد الدولى للبناء والحرف التقليدية لعام ١٩٨٧ كأحسن مهندس فى العالم استخدم المواد الطبيعية والمحلية فى أعمال معمارية ناجحة تتناسب مع البيئة المحليـة (قرية القرنة الجديدة بالأقصر) .

النيل ··· وقبل أن تعلو مياه البحيرة الجديدة شيئا فشيئا ··· فتتداعى دور النوبة العريقة وبناياتها ، وتختفى بنداعيها نماذج نادرة من أعرق منطقة حضارية مصرية فى مجال التراث الشعبى المتكامل ·

كان تسجيلا علميا من خمس قرى نوبية تمثل مناطقها الثلاث ··· كمرجع لاعداد دراسات تطبيقية تخدم مختلف جوانب الحياة ، وتركز على الافادة من التراث الشعبى النوبى فى مجالات حيوية كالسياحة والصناعة (راجع بحثى « الفنون التشكيلية الشعبية للنوبة القديمة بين التسجيل والاستلهام » ـ العدد ١٦ ـ مجلة الفنون الشعبية ـ مارس ١٩٧١) ·

لقد عبر تراث النوبة التشكيلى الذى صاغه فنان النوبة الانسان ··· بالصخر والطين ··· عن حضارة عريقة ، وارتبط نتاجه المتميز فى مناطقه الثلاث بعوامل عدة ··· بالنيل أولا ··· وبالدين ثانيا ··· وباللغة العربية ثالثا ··· وبطبيعة الأرض القاسية رابعا ··· وبالعزلة خامسا ·

فكان النيل وهو أقدم هذه العوامل ··· شريان الحياة ورمز استمرارها وبقائها ··· فكان تقديسهم له على مر العصور ، واليه اتجهت انظارهم وتواعدت قلوبهم مع مواعيد « بواخر البوستة السودانية » التى كانت تحمل الأهل والبريد ·

وكان الدين الاسلامى الذى انتمى اليه كل النوبيين منذ أكثر من خمسمائة عام ، هو الرباط القوى قسما بينهم ، يجمعهم بالمودة والرحمة ··· وبالخير والحب ··· وبكل ما نزل فى قرآنه المجيد من معان وقيم ·

وكانت اللغة العربية ، التى تكلمها النوبيون بعد اسلامهم مع لغاتهم المحلية لكل من منطقتى الشمال والجنوب ، لغة الماتوكية فى الشمال ولغة الفديجة فى الجنوب ·· وبقيت المنطقة الوسطى « وادى العرب » تتحدث العربية وحدها ··· وباصرار رغم موقعها الوسيط بينهما الى يوم الرحيل والتهجير ·

وكانت طبيعة الأرض القاسية فى أغلب مناطقها على طول ضفتى النهر ··· وان كانت قسوتها فى الشمال أشد من قسوتها فى الجنوب ·

وكانت عزلة النوبة القديمة عن شمال الوادى ··· أكثر قسوة على أهليها من طبيعة الارض ··· فالرجال والشباب ، فى سعى دائم بحثا عن الرزق فى الشمال ··· والكهول والنساء والأطفال ، فى القرى والنجوع فى انتظار بلا ملل ، وقناعة بايمان ··· بما يجود به الله على رجالهم من خير · كفاح صامت ودؤوب من كل الأطراف ، من المهاجرين فى شمال الوادى ، أو من المستقرين على أرض النوبة فى الجنوب ··· الذين حولوا خامات الأرض الفقيرة الى روائع معمارية فنية ثمينة · لكن هذه العزلة كانت رغم قسوتها أقوى أسباب احتفاظ النوبة القديمة بتراثها المتميز ، دون اختلاط أو تأثير خارجى·· وكان خزان أسوان منذ انشائه ومع تعلياته المتتالية قد حال دون الاختلاط والتأثير ·

لم يكن هناك خلاف بين مناطق النوبة الثلاث ··· الكنوز والعرب والفديجة ··· الا فى مدارسها الفنية التشكيلية ، فكانت كل منطقة منها ذات مذاق خاص يعكس نتاج فكرها وروحها وعلاقتها بالطبيعة ··· فى تجمعات مبانيها على الصخور أو فى الأودية وفى تكوينات كل وحدة منها وفى مرافقها وفى تفصيلات انشائها وفى خامات بنائها · ثم فى وحداتها الزخرفية الجدارية ·· بارزة كانت أم غائرة ·· نحتا كان أو رسما ··· وحيد اللون أم متعدد الألوان ··· يكسو حائطا واحدا من حوائط حجرة أو كل الحوائط فيها ··· داخلية كانت أو على الواجهات · (راجع مقالى « الوحدات الزخرفية الشعبية للنوبة » ـ العدد الأول ـ مجلة الفنون الشعبية ـ يناير ١٩٦٥) · انظر أيضا دراسات الأستاذ صفوت كمال بدورية مركز الفنون الشعبية ـ العدد الثانى ـ أغسطس ١٩٦٠ ومجلة الفنون الشعبية العدد الأول ـ يناير ١٩٦٥) ·

ولأن الأصالة والجود يشكلان خطوطا عريضة فى حياة النوبيين جميعا ، وفى عاداتهم وتقاليدهم العربية على أرض النوبة القديمة ، أيا كانت مستوياتهم الاجتماعية · فقراء كانوا أم أغنياء ··· كان انعكاس ذلك على العمارة ، فكانت

المضيفة الخاصة الملحقة بكل بيت من بيوتها صغيرا كان أو كبيرا رمزا لحسن الاستقبال وكرم الضيافة . ثم تكون المضيفة العامة لكل نجع من نجوعها أو قرية من قراها ... ذلك الرمز الجماعي للاشتراكية الحقيقية التي نادى بها الاسلام والتي كانت منهجا لحياة كل النوبيين على أرضهم القديمة (راجع مقالى « دراسات تشكيلية شعبية فى بلاد النوبة » « المضيفة » ـ العدد السابع ـ مجلة الفنون الشعبية ـ أكتوبر ١٩٦٨) .

وحين نذكر الفنون التشكيلية الشعبية فى النوبة القديمة لا بد لنا أن نذكر ما تميزت به بعض القرى الجنوبية من منطقة الفديجة التى تزينت حوائط مبانيها لسنوات طويلة بروائع فنية عالية القيمة من النحت البارز كانت تكسو بعض جدران « الديوانى » فى الداخل ، أو حوائط الأفنية المكشوفة أو على الواجهات الخارجية للمنازل . ولا بد أن نذكر أيضا الزخارف الهندسية الفريدة التى استخدمت على أوسع نطاق فى تلك المنطقة (راجع مقالى . « أدندان قرية النحت البارز » ـ العدد السادس ـ مجلة الفنون الشعبية ـ مايو ١٩٦٨) .

وحين نذكر الجزء الجنوبى من منطقة الفديجة لا بد أن نشير الى ذلك التشابه التوامى لهذه المنطقة المصرية مع أجزاء كبيرة من أرض النوبة السودانية ، فى تخطيط القرى وتشكيل المبانى وأسلوب البناء وخاماته والوحدات الزخرفية الهندسية وقطع النحت البارز على الحوائط وان اختلفت موضوعاتها ، وكثر في المنطقة السودانية التعبير عن التماسيح التى كانت تكثر فى هذا الجزء . ولا غرابة فى هذا التشابه اذا تذكرنا أن الحدود المصرية كانت تمتد الى وادى حلفا حتى ما بعد منتصف الخمسينيات من هذا القرن وتعدلت الى الحدود الحالية حتى بعد أن اشتركت النوبتان المصرية والسودانية ... تحت مياه البحيرة الجديدة الواحدة التى امتدت على أجزاء من أرض مصر وأرض السودان .

هكذا كانت الفنون التشكيلية الشعبية فى النوبة القديمة ... عاشت ... ومضت ... لكن ذكراها باقية الى الأبد ... فى التسجيلات الفوتوجرافية ، وفى صفحات الدراسات العلمية التى تمت عنها ، وفى مقتنيات المتاحف الفولكلورية التى تمثلها بأنحاء العالم .

ولعلنا فى النهاية ... وبعد هذا العرض السريع عن معرض النوبة ودراساتها ولمحات عن فنونها الشعبية ، أن نتساءل أما آن الأوان لأن نعد لعقد مؤتمر علمي لدراسات التراث الشعبى للنوبة القديمة ـ بما فيها جانب التشكيل ـ مصرية كانت أم أجنبية . وان نجمع هذه الدراسات وأن ننشر منها كل الدراسات التى نغطى جوانب الحياة التى عاشتها على أرضها . وأمامنا مناسبة مرور خمس وعشرين عاما على تهجير النوبيين منها ، والتى يحين موعدها فى أكتوبر ١٩٨٨ .

بيانات الصور الخاصة بمقال معرض ودراسات عن النوبة القديمة

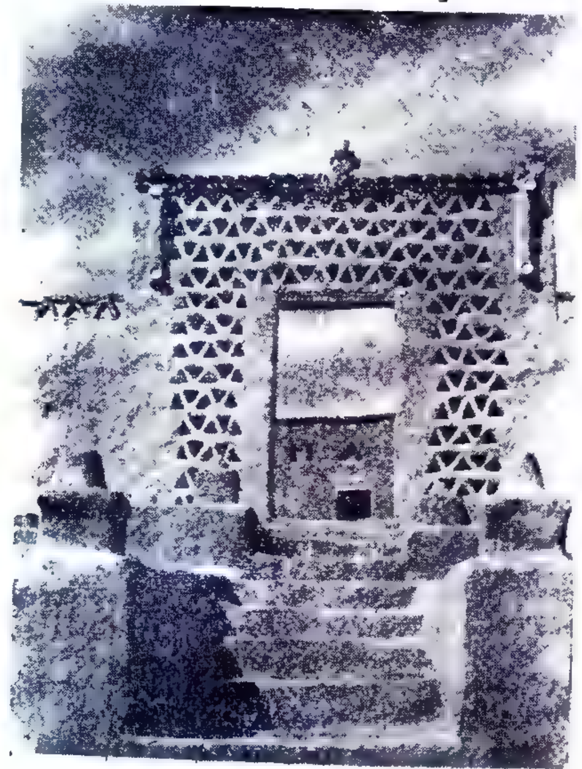
- الصور متتابعة طبقا لأهميتها فى كل مجموعة .

منطقة الكنوز

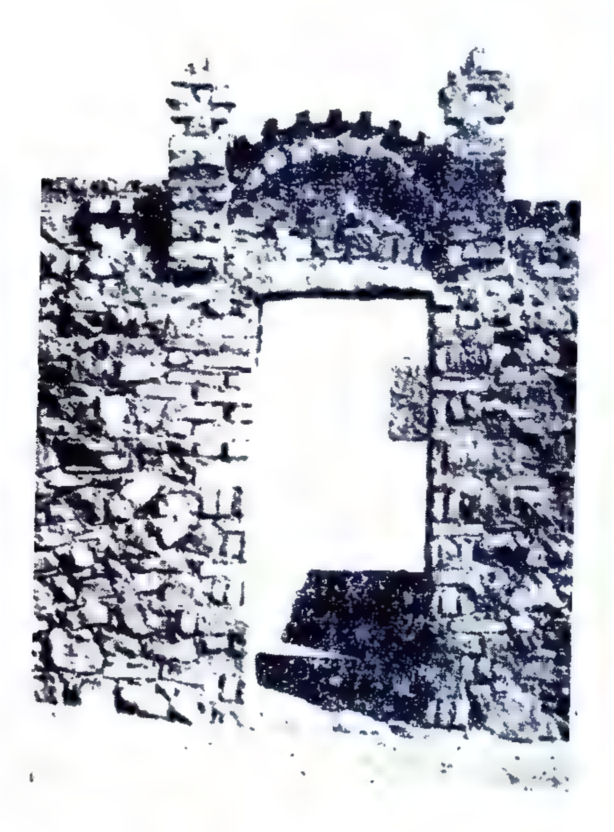
صورة رقم (١) سلم متعرج يؤدى الى مدخل منزل يواجه مستويات مختلفة تابعة له ، ويجاوره غرفة المضيفة الخاصة بالمنزل ـ قرية دابود ـ منطقة الكنوز .



صورة رقم (٢) مستويات متدرجة تؤدى الى مدخل استخدم فى زخرفة واجهته وحدة المثلث الغائر ويشكل فى مجموعه شكل المشربية ، وتعتبر من أبسط وأجمل الواجهات النوبية ويلاحظ الأطباق الصينى – قرية دهميت – منطقة الكنوز ٠



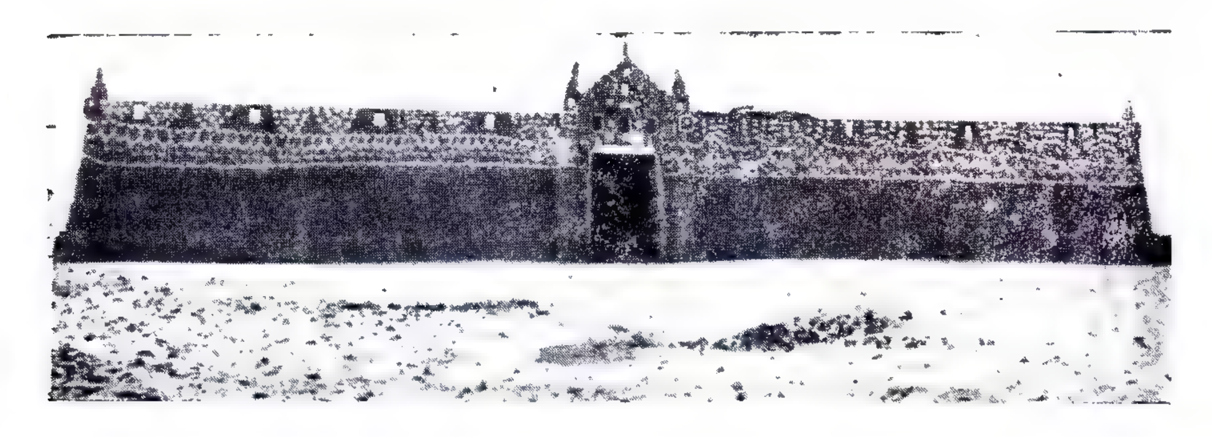
صورة رقم (٣) مدخل ثانوى يتوسط سور جانبى لمنزل يوضح براعة المعمارى النوبى فى استخدام الأحجار والطوب اللبن لاظهار جمال التصميم – قرية دهميت – منطقة الكنوز ٠





صورة رقم (٤) مدخلان متجاوران يختلف كل منهما عن الآخر من حيث التكوين العام ووحدات وأسلوب الزخرفة ويلاحظ أطباق الصينى – قرية دهميت – منطقة الكنوز ٠

صورة رقم (٥) واجهة كاملة لمنزل يتوسطها المدخل · يوضح أسلوب البناء وتكرار الوحدات الرئيسية المرســـومة باللــون الأبيض ـ قرية السبوع ـ منطقة وادى العرب ·



صـورة رقم (٦) مدخل منزل يزين أعـلاه وجوانبه وحدات تتكرر رأسيا مرسومة باللون الأبيض مع وحدات ملونة وأطباق من الصينى ـ قرية السبوع ـ منطقة وادى العرب ·
(انظر مقدمة المقال)

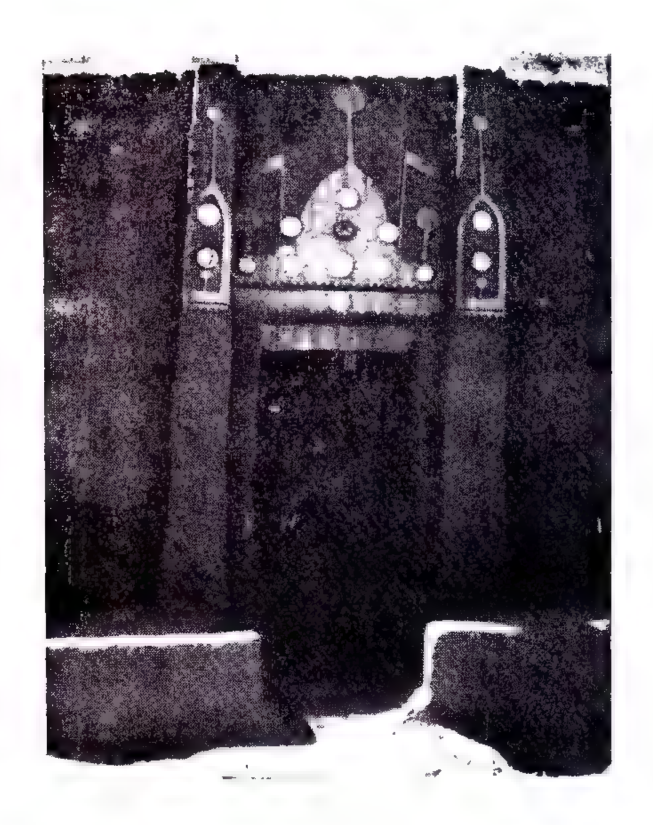


صورة رقم (٧) حوش سماوى يضم بهو أعمدة مزخرف بوحدات مرســـومة باللــون الأبيــض بأسلوب زخرفة الواجهات نفسها ويلاحظ التأثر بمعبد السبوع ـ قرية السبوع ـ منطقة وادى العرب ·



منطقة الفديجة

صورة رقم (٨) الجزء الأعلى من مدخل منزل مزخرف بالوحدات الهندسية الملونة البارزة التى يكمل تكوينها مجموعة الأطباق الصينى وجميعها تحمل طابع الزخرفة نفسه بالنوبة السودانية ــ قرية أدندان ــ منطقة الفديجة ·



صورة رقم (٩) نحت زخرفى تجريدى بارز يحمل ملامح قبــاب وأهلة كان يزين حائــط « ديوانى » ــ قرية أدندان ــ منطقة الفديجة ·



صورة رقم (١٠) مدخل يتوسط مصطبتين ويعلوه زخرفة مبسطة تعبر عن القباب . يلاحظ مجموعة أطباق الصيني ـ قرية أدندان منطقة الغديجة .

معرض الفنان الحاج رمضان سويلم

إبراهيم حلمى

على الرغم من سـنين عمره التى ناهزت الحادية والستين ، الا انه أحس أن بداخله معـان كثيرة تريـد أن تظهـر للوجود · ذلكم هو الفنان « رمضان سويلم» ابن قرية « عرب اسكر » مركز « الصف» بالجيزة ·

ولم ينتظر الحاج «رمضان »كثيراء فأمسك ورقة وقلمـا ، وراح يرسـم من خياله ، الورقة تلو الورقة ، واللوحـة تلو اللوحة ، دون أن يدرى أحد ممن حوله شيئا عن رسوماته ، أو أحاسيسه التى يسكبها بداخلهـا ، فى حذر ، وتكتـم شديدين ·

كان يخشى أن ينكشف امره للنـاس فهو فلاح بسيط ، يزرع الأرض ،ويمسك بالفأس ، ويشـق بها صـدر الأرض ، فيلونها بالخضرة المزروعة ، فهذه هى مهنته ومهنة الأباء والأجداد ·

أما أن يمسك بالألوان أو القـلم الرصاص فهذا عبث فى عبث ، ولهـو صـبيانى ، هكذا كان يتخيـل نظـرة المجتمع الريفى له من أبناء قريته بالصف.

وحينما انكشف أمره لأقاربه صدق حدسه . لم يتلق منهم ما يشجعه على انمـاء هوايتـه الأثيرة لديه ، نهروه على تركه زراعته والتفرغ لما لا طائل من ورائه ، وكأنمـا هو قد فعـل جرما كبيرا أو باع أرضه فاستحق سخط الجميع ولكن « رمضان سويلم » أصر أن يكمل مشواره مع الفن بتلقائيته الفطرية ، ويفرغ من خيـاله ما يجود به عليه ، وكانت وسيلته الورق والقلم الرصاص ، أو قلم الحبر الجاف ، أو الحبـر الشينى ، أو الفلوماستر ، أو شـمروخ البلح ، أو عيدان الكبريت أو بعض عيدان نبات الحلفا. المهم أن يرسم ، وبأى شىء يكون فى متنـاول يده ·

اكتشفت موهبة الحاج « رمضان سويلم » عن طريق احدى المصادفات المحضة · فهو ينتمى الى عائلة تقوم برعاية مصالح بعض الأجانب المقيمين فى مصر من الألمـان · وفى احدى المرات رأت السيدة الألمانية « أرسولا » وزوجها «جيرهارد» لوحاته فشجعاه ، ووعداه باقامة معرض له . وكان أن أقاما له معرضا فى معهد جوته بالقاهرة فى الفترة مابين ٩ و ٢٠ ابريل عام ١٩٨٤ عرض فيه نحو مائة لوحة للجمهور · وكانت فاتحـة خير ·

فوجىء « رمضان سويلم » بما لم يكن يخطر له على بال · فقد وجد لوحاته تباع فى المعرض بمبالغ تتراوح بين الخمسين والمائة جنيه ، بل وصلت احداها الى مائتين وخمسة وعشـرين جنيها · لقد أصبح الشيخ « رمضان » فنانا ذائع الصيت ، وله معرض يرتاده عشاق الفن التلقائى من كل حدب وصـوب · من المانيـا

وسويسرا وأمريكا واستراليـا والسويد وبدأ رمضان سويلم يشارك فى أرضه ذات الفدادين الخمسة لكى يتفرغ للرسم ، ويغترف من معـين خياله الذى لا ينضب • وخلال تلك الفترة أبدع وهو نصف متفرغ أكثر مما سبق • وعكف ـ بحكم تدينه الشديد ـ على قراءة قصص الأنبياء فى القرآن الكريم • لقد كانت له هذه القصص كنزا ثريا نهل منه بشغف ، وتفتقت أحاسيسه الفنية ، مع قصص سيدنا سليمان بن داود ، وسيدنا نوح ، وسيدنا موسى ، وارم ذات العماد، وذى القرنين ، وأهل الكهف •

وأخذ يمكث أمام لوحاته فى صبر وابتهـال صوفى • لقد مكث ـ مثلا ـ أمام لوحة ارم ذات العمـاد نحو سبعين يـوما يرسمها الى أن فرغ منها تماما • كما ان لوحة بساط سيدنا سليمان أخذت منه نحو شهرين كاملين •

شد انتباه الفنان « رمضان سويلم » عـالم الأساطير وحكايات التاريخ القديم ، فراح يرسم مقابر فى بطن الجبل بأسلوب فطرى تلقـائى دون أن يقوم بزيارة واحدة لمقابر الملوك التى تمتلىء بها محافظة الجيزة ، أو حتى يزور المتحف المصرى ، فكل لوحاته جاءت من وحى الخيال •

وليس معنى هذا أن الفنان « رمضان سويلم» انغلق على نفسه • بل على العكس تماما ،فالناظر الى أعماله الفنيـــة التلقائية يرى فيها بعض مؤثرات البيئة الزراعية ، وكذلك نلمح منـاخ البيئات المحيطة بقريته من حيث تواجد عـدة قبائل بدوية تجاورهم ، مثل قبيلة العيايدة ، فراح يرسم أفراحهم وعاداتهـم فى لوحاتـه الفنية •

فى منتصف أكتوبر عام ١٩٨٧ أقام « رمضان سويلم » معرضه الثانى فى قاعة الدكتور رجب على كورنيش النيل ، وتوافد على المعرض أهالى قريته بالصف ، ورجال من السلك الدبلوماسى الاجنبى • ووسط رقصات الخيل عند الافتتاح، ووسط الزغاريد التى انطلقت مجلجلة من أفواه نساء قريته ، امتطى الفنان « رمضان سويلم » ابن الستين عاما جوادا ، لكى يقول لمدعويـه انه ليس فى خريف العمر ، بل أمامه سـنوات وسنوات للعطاء الفنى باذن الله ، وأنه كمـا يستطيع ان يرقص الخيل على أنغام المزمار ، فانه يسـتطيع كذلك أن يضبط الايقـاع فى لوحاته الفنية التلقائية •

ومن وحى حبه للشعر ارتجل قائلا :

تم الصـفا بالمحبين
واتجمعت كل الحبـايب
صحافه ويا اذاعـة
مصريين ويا أجـانب
يا قهوجى صـب بن
واسقى امرد وشـايب

(أمرد = فتى)

ويعتقد الفنان « رمضـان سـويلم » انه لم يرسم بعد اللوحة التى يحس بها انها تشـبعه فنيا ، فكل ما رسـم ما زال به شيئا ناقصا ، ويتمنى أن يرسـم لوحة عن عرس قطر الندى ورحلة زفافها الى خليفة بغداد •

وقد يختلف النقاد حول انتاج « رمضـان سويلم » من حيث قيمته الفنيـة ، لكن الشىء الذى لا يختلف عليه أحد انه استطاع أن يدخل الفن الى دائرة اهتمام الفلاحين فى قريته •

of this folk instrument. *Mr. Intisar Abd el Fattah* has discussed the work of the German composer criticizing it that, despite of its precision, it did not reveal all the possibilities of the instrument which is always related to movement and dependent on improvisation. The researcher proves this through his personal experience with the folk musical instruments which be was using in his performances such as in the experimental theatre which he presented in Poland and in Egypt. Mr. Intisar Abd el Fattah has recorded by photoes the style and technique of playing on this musical folk instrument.

... *Mr. Mohammed Abd el Salam Ibrahim* presents his research about *"The Evil Eye and Charm ("ruqia') in folk belief"*. This belief forms an important aspect in Egyptian folklore. If the "evil eye" is one of the features that characterize some people, according to this folk belief, there are in turn people who have the ability to protect against the evil eye.

The means of protection from the evil eye have been known from a distant past as they were used by Izis to return to life her son Horus after he was stung by a scorpion. It was also known by the ancient Arabs. At the end, to enrich the study, the researcher presents a number of the texts used during the rituals performed against "the evil eye" aiming at avoiding its evil.

Next comes the article written by Mr. Yousri Abdel Ghani under the title "Sirat — epic — Antara al Absi between Reality and Folk literature" which presents the features of this historical and epical personality that played an impor tant role in Arabic folk culture and it acquired its historical and folk existance at the same time.

"The Library of Folklore" Mr. Abdel Aziz Rifat presents a review for the study of Dr. Mohsen Jassem el Mousawi about "1001 Nights in the English literary criticism in the years 1704-1910". This article presents the researches done about "1001 Night"or "Arabian Nights" in the critical and narrative studies for more than 2 centuries.

Next, the *"Folklore Magazine* Tour" includes, apart from the exhibitions and sessions that were held in Egypt, a covering of some of folk celebrations.

Thus, *Mr Samir Gaber* presents a detailed description of the celebrations of "al-mawlid al-nabawi" (The Birth Anniversary of Prophet Mohammed) and the festivities that accompany it in the town Mallawi in Minya Governorate. The writer has been observing this celebration for 3 years from 1985-1988. Following it is the report of *Mme Sawsan Amer,* the Egyptian artist, on her exploratory excursion to *Siwa Oasis*. She describes the weddings in Siwa and some other festivities connected with everyday life. Through this report she also adds some important information about folk dresses and ornaments. Next, *Mr. Ibrahim Hilmi* provides a description of the exhibition of the artist *el-Hag Ramadan Soueylam*. He also presents a report about his exhibition which was held in Goethe Institute in Cairo.

A review of the exhibition of the photographs of old Nubia organized by the photographer *Fathi Hussein* was reported on by *Mr. Gawdat Abd el Hamid Youssef*.

This exhibition was opened on 10 November 1987 in the Hall of the artist Mohammed Nagi in the Palace of Culture of anfushi in Alexandria. The report mentions also some studies that were made about old and new Nubia

Prof. Hawwas begins this chapter with a scientific introduction explaining the subject of the study. Both authors have enriched the study with commentaries of great value that claryfy what is important for the Arabic reader.

In addition to these previously mentioned articles *the Magazine continues publishing some of the unpublished studies written by the late Prof. Ahmed Rushdi Saleh about the Egyptian folklore.*

This issue includes his research *"On cosmetics, ornaments and folk dresses".* It presents the principles of folk beauty and its characteristics according to folklore. Prof. Rushdi Saleh also indicates the names of tools and materials used for ornamentation as well as names and implications of some parts of folk dresses either what is used by women or by men.

In the same time, Prof. Rushdi Saleh pays attention to the influence of different historical periods and the various geographical environments as well as the realities of the social life on the form of the customs and manners that canduct the different ways of behaviour in everyday life.

In addition to this he presents examples of folk songs which explains the conception of beauty and charm in folk *imagination.*

After this pioneer study we have another valuable article by *Prof. Mahmud el Nabawi el-Shal,* the former undersecretary of State for the Ministry of Education, who analyzes *"The Chief motives in the structure of folk arts"* which form its esthetical values and characterize its patterns. Prof. Mahmud el-Shal aims also at acquainting us with the nature of these arts what increases our understanding and interest in them.

Next, there is the study of *Prof. Dr. Ismail Taha Nigm,* the Dean of the Faculty of Fine Arts in Alexandria about "The folk theme in the Biennale of alexandria". It reveals the interest of the artist in the elements of his folk heritage and in discovering its esthetical values and using them in modern works of art which have characteristic features of universal and contemporary art.

Prof. Dr. Ismail Taha Nigm with his poetical style and artistic intuition deals with the works of some of the artists who exhibited their works in the *Biennale of Alexandria, October* 1987 - *January* 1988. The article includes an analysis of the folk themes which were used by a number of artists who have taken part in this Biennale or the works which are inspired by the folk subjects. Dr. Ismail by his artistic, keen vision assures that these authentic roots are feeding the modern art.

The Magazine presents then the analytical study about the embroidered decorative units on the folk dresses in Jordan. This is written by Prof. Khaled el-Hamza of al-Jarmuk University in Jordan. It includes drawings and photographs of the shapes of these dresses and their decorative units of high esthetical quality. Next, there is an article of *Mr. Intisar Abd el Fattah about "The Darabukka" as a folk drum musical instrument of great possibitilies.* Therefore, he mentiones the kinds of this instrument, the ways of its production, the kinds of leather used in it, and the technique of playing as well as its role in the folk and traditional music.

He also presents the experiment of the German composed, *Fink* who was fond

them by the grown-ups, or because folk tales are an essential need for them.

Mr. Abd el Tawab Youssef presents the various opinions concerning this problem. He discusses also the point of view of different specialists who are interested in this important field of transfering knowledge to children. He finally leaves the subject opened for discussion by other specialists concerned with the problems of childhood and folk tales.

The Magazine presents this problem for discussion and is ready to publish any study about this important subject of folk literature and children's culture.

With the art of singing in Upper Egypt and different ways of performing it during Upper-Egyptian nights, *Mr. Tawfiq Hanna, the well-known man of letters,* presents a collection of folk songs gathered by him when he was working as a headmaster in some schools in the Governorates of Suhag and Qena. He gives to his collection a title *"The Beautiful Upper-Egyptian Nights".* As a matter of fact Mr. Tawfik Hanna is considered a unique type for the lovers of folklore generally, and folk literature particularly. In the early period of his life he was interested in collectiong folktales, songs, "mawwals", proverbs etc. as well as other subjects belonging to Egyptian folklore.

The problem of being inspired by folklore is widely discussed by folklorists and artists as well. The phenomenon of being inspired by folklore and using it in artistic creation is as old as art itself. This provides a great importance to *Prof. Dr. Ahmed Etman's study on mythical and epical sources from which the Greek tragic poets drew out the subjects of their plays.* This study not only underlines the conception of folklore and its relation to art, but also emphasises some facts and information that an intelligent reader may deduct by himself after reading attentively the three lists that form the basis of this study.

In the first list Dr. Ahmed Etman presents the mythical or the epical sources accompanied by the plays that *Eischylos* drew from this source. In the second list the same thing is done with *Sophocles,* the third and last in devoted to *Euripides.* Dr. Etman begins each list with a brief introduction including some information, opinions and comparisons between the three great play-wrights.

In the study of *Mr. Adel Nada* entitled *"The Conception of Patience in Egyptian Folklore"* the writer puts the cultural and social factors which define the conception of patience. He also tries to analyze the sources of this conception in ancient Egyptian culture, connected with the conception of eternity. He considers that the *value "patience"* is an *active value which helps to overcome the problems and difficulties of life, as it helps also for social stability.* The writer supports his opinion by giving many examples from folk literature such as : proverbs, folk tales or "mawals" ("mawwal" considered to be one of the main types of Egyptian poems). The writer does not neglect even the names which are given to the new-born children, connected with the term "sabr" (patience). *He supports his study by field work material which helps him also to explain the role of this value in the society.* ...

After this article comes the translation of the second part of the book *"Morphologie du Conte" by Vladimir Propp, prepared by Prof. Abd el Hamid Hawwa in collaboration with Miss Suheir Fahmi.* This part deals with "Method and Material".

THIS ISSUE

This issue includes various studies about the folk heritage and the Egyplian and Arabic folklore together with field reseaorches on different kinds of Egyptian folk creation. Moreover, there are articles on using subjects of folk creation in contemporary artistic works.

This issue starts with a valuable study of Prof. Farouk Khourshid about «Iram That al-mad» ---- the city which has been mentioned along different periods of time and has acquired its special position in Arabic and Islamic heritage.

Prof. Farouk Khourshid presents the situation of this city with its historical and religious origins in the Arabic folk tradition. This city was considered in the Arabic imagination as a mixture of dream and fact. The city was established by Shaddad Ibn A'ad in a special type "and no other city was created like it in the world". This old stories were describing this unique city as a model and ideal city which was mentioned in the Holy Qoran and was described by a number of Arab, Muslim and other historians, among whom there are some believing of its existence and some other not.

Prof. Farouk Khourshid with his usual precision and encyclopaedia knowledge analized different scientific and historical conceptions of this utopian city "Iram That al I'mad". He searches in the books of old history for the information concerning this subject. Thus, his study provides a scientific addition to what the folklore contains of thoughts which are transfered in time about this "model and ideal city which has no similar in the world".

Beside this important study by Prof. Farouk Khourshid we have another deep study about *"Children and Folk Literature" by Mr. Abd el Tawab Youssef, who* is one of few specialists in the domain of *children' culture.* He raises, with his experienced vision, an important problem concerning the advantages of folk tales for children — whether children accept these tales because they are imposed on

A Quarterly Magazine, Issued by :
General Egyptian Book Organization
January, February, March, 1988.
Cairo





رقم الايداع ١٩٨٨/٦٢٨٣

AL - FUNUN AL - SHAABIA








FOLK-LORE





